

الأسهر الجمالية في النقد العربي

عرض وتفسير ومقارنة

د. عز الدين إسماعيل

دار الفكر العربي

الأستاذ عز الدين إسماعيل

الأسس الجمالية في النقد العربي
عرض وتفسير ومقارنة

الطبعة الثالثة

١٩٧٤

مركز الطبع والنشر
دار الفكر العربي

إهداء

إلى الذين يدينوننى بحياتى وفكرى
أهدى هذا الكتاب

عز الدين اسماعيل

٢٨ يناير ١٩٧٤

افتتاح

افتتاح

الفترة التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجية ، ولكنها رغم ذلك - أو بسبب ذلك - غاية في الخصوبة والوعى بالمشكل الكبرى ، فنحن الآن في فترة تنصارع فيها القوى المختلفة ، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب ، وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد ، وبين الشرق والغرب .

وفي هذا الصراع تبذل المحاولات الكثيرة من الطرفين ، تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأمس القريب بل ارتبط ظهورها بمطالع القرن العشرين . ففي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة ، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية . ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوروبية ، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبي .

وقد كان للعقاد والمازني أثر كبير في هذه الحركة ؛ فقد حاولا أن يقدموا مفهومات جديدة للشعر استمداها من ثقافتهما الإنجليزية ، وتأثرا فيها بصفة خاصة بهازلت ، يتضح ذلك عند المازني في كتابه : الشعر ، غياته ووسائله ، (١٩١٥) ، وفي الديوان ، الذي أصدره العقاد والمازني معاً ، وفي كتاب العقاد : شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضي ، وما تلا ذلك من دراسات له .

وكان طبعياً أن يصطدم الفريقان ، وأن يلاقي أصحاب الثقافة الغربية هتفاً كبيراً في تثبيت قواعدهم وإقناع العقول بأرائهم وأفكارهم .

وبالأمس يتجدد الصراع ، ولكنه في هذه المرة يبدو أكثر طرافة ، لأنه يشب بين المجددين القدامى والمجددين المحدثين . وكان من الممكن ألا

ينتسب صراع بين المجددين بعامة لولا أن هاهنا فرقاً بين القدامى منهم والمحدثين . فالقدامى منهم اتصلوا بالأدب العربي القديم وتكونت لهم به معرفة على نحو ما ، أما المحدثون فصلتهم بالأدب الغربية أقوى من صلتهم بالأدب القديم ، ومعرفتهم بهذا الأدب القديم أقل بكثير . وهذا الفرق بين الفريقين هو الذى ترك الفرصة لقيام نزاع جديد حول ماهية الأدب والفن بعامة ، وحول المشكلات الجزئية المتفرعة عن هذه القضية الكبرى .

هذا الصراع المتجدد كان دائماً نقداً أو كلاماً فى نظرية النقد ، ولم يكن ينتج أدباً ، حتى يستطيع الإنسان أن يقول إننا كنا نجتاز عصرأ نقدياً أكثر منه أدبياً . وإحساس تلقائى بهذه الحقيقة وجدتهى أنصرف منذ أول عهدى بكلية الآداب إلى النقد الأدبى والدراسات النقدية ، ولكننى - بعد المضى خطوات - وجدت أمامى ميداناً فسيحاً لا يمكن أن يلم الإنسان بأطرافه فى وقت وجيز .

ومنذ ذلك الوقت كرسيت حياتى لدرس النقد ، تاريخه ونظرياته لإيماناً منى بحاجتنا الماسة إلى العمل الدائب فى هذا الميدان حتى تتضح أماننا معاملة ، وحتى نقيم لأنفسنا بناء ذوقياً وفنياً على أسس واضحة مفهومة ومدرسة .

ولقد اتخذت لى فى ميدان النقد منذ ذلك العهد طريقاً واحداً ولكنه كان فيما يبدو أشق الطرق ، فقد استهوتنى الدراسة الجمالية حين يربط بينها وبين النقد . وهذه المحاولة من الربط بين الدراستين وإن لم تكن جديدة فإن الذين قاموا بها نفر قليل بالنسبة لمن يمكن إحصاؤهم من الفلاسفة والنقاد عبر التاريخ . وربما كانت أنضج هذه المحاولات هى التى ظهرت فى العصر الحديث . ولكن هذه المحاولات على ما لها من أهمية كانت محاولات جزئية بحسب المبادئ المختلفة التى يعمل بها المفكرون ، كبادين علم النفس والأخلاق

والإستطيقا النظرية والإستطيقا التجريبية ... الخ ؛ فالدارسون في هذه الميادين يربطون بين الأدب أو الفن بعامة وبين كل من هذه الميادين. وليس هناك حتى اليوم - فيما أعلم - سوى هذا البحث الذى نتقدم به اليوم ، والذى يجمع بين هذه الميادين المختلفة ، فيدرس الأسس الجمالية المختلفة التى تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة ، مع دراسة تطبيقية تصور لنا النقد الأدبى عند العرب والأسس الجمالية التى استند إليها ، فضلا عن الأضواء التى حاولنا إلقاءها على هذه الأسس ، سواء بتفسير قيامها أو بمقارنتها بالمفاهيم والمشكلات الكبرى التى يتحدث فيها نقاد الأدب والفن من الغربيين بخاصة فى عصرنا الحديث . والكتاب الوحيد الذى حاول دراسة الأسس النقدية ، وأعنى به كتاب ستيفن كرون پير (S. C. Pepper) «أسس النقد فى الفنون» (The Basis of Criticism in The Arts) ، هذا الكتاب - وإن أقام من المعرفة الإنسانية بشئ أوانها - جاء مصورا لفلسفة المؤلف الخاصة . ولا ريب فؤلفه أستاذ الفلسفة وعلم الإستطيقا بجامعة كاليفورنيا . وتقوم محاولته على أساس أن الناقد الحق هو ذلك الذى يجمع إلى الخبرة بالإعمال الادبية فلسفة جمالية ، وأن الحكم على القيمة الجمالية فى العمل الفنى يتمثل فى إخضاعه لصرامة مفهومات القيمة الجمالية ، تلك المفهومات التى تميز بين أربعة من الفروض الأساسية فيما يختص بالطبيعة الصحيحة للحقيقة الجمالية والقيمة الجمالية. ونظرية الفروض الاربعة هذه التى أقام عليها نظريته فى أسس الأحكام النقدية فى الفنون نظرية سبق أن أفرد لها المؤلف نفسه كتابا بعنوان (World Hypothesis) . وهذه الفروض الاربعة هى الطبيعية أو الآلية ، والسياقية (Contextualism) ، والمعنوية ، والشكلية. وعنها تنشأ أنواع أربعة من النقد ، هى النقد الطبيعى أو الآلى ، النقد السياقى ، والنقد الحيوى أو المعنوى ، والنقد الشكلى . وداخل هذا الاطار المحدد يمحصر پير اتجاه النقاد . فالناقد الذى يحكم بالحيوية أو المعنوية يتطلب إدراكا حسيا متكاملا ، والناقد الذى

يحكم بالشكلية يتطلب إدراكاً حسيّاً عادياً ، ويتطلب الناقد السياقي إدراكاً حسيّاً واضحاً ، أما الناقد الذي يحكم بالآلية فيتطلب إدراكاً حسيّاً مفضلاً . وهذه المطالب الحسية لها أثر كبير على محتوى الشئ الحسى الذى ينظر إليه تبعاً لهذه الألوان من التفسير . هذه المطالب الحسية تأتى نتيجة لتفسيرات القيمة الجمالية الكامنة فى تلك الفروض الكونية الخاصة . وبذلك يؤثر الحكم الحسى والحكم على القيمة أحدهما فى الآخر تأثيراً كبيراً .

ويبقى بعد ذلك أن هذا الكتاب كان يتحدث عن الأسس النقدية فى الفنون بصفة عامة ، ومن هنا كان نظرياً أكثر منه تطبيقياً . ولستنا بذلك نريد أن نعطي بحثنا هذا أهمية لأن جانب التطبيق فيه واضح ، فربما كان ذلك الكتاب أنضج من حيث مستواه الفكرى ، ولكن الذى نريد التنبيه إليه هنا - وهو الجديد فى محاولتنا - هو أن التطبيق عندنا قد ارتبط بالتاريخ نوعاً من الارتباط حين استمد نماذج وأحكامه من النقد العربى القديم بشئ ألوانه . وبذلك نكون فى الوقت الذى صورنا فيه الأسس العامة للنقد قد صورنا النقد العربى والأسس التى قام عليها . وهذا هو أول خطأ عريض فى المنهج ؛ أن تصور الأسس الجمالية للنقد بعامة ، سواء أكان نقداً للأدب أم للفنون الأخرى ، التعبيرية منها والتشكيلية ، ثم نحاول تبين هذه الأسس فى النقد العربى القديم ، كيف تمثلت ، وإلى أى حد كانت أساساً للأنواع المختلفة من الأحكام النقدية .

ويقف هنا تصوير الأسس الجمالية أمام مشكلتين جماليتين لا يمكن المضى قبل الفراغ منهما : الأولى هى الفرق بين الجميل والإستطيقى . والثانية هى مفهوم الجمال والقبح وفى الفصل الأول من الباب الأول نبحث المشكلة الأولى ، وفى الثانى منه نبحث المشكلة الثانية ، ثم نمضى بعد ذلك فى الفصل الثالث إلى تصوير الأسس الجمالية المختلفة من واقع المادة التاريخية التى عرضناها فى الفصلين السابقين . وهكذا يستقل الباب الأول بالجانب النظرى . حتى

إذا كنا في الباب الثاني جاء دور التطبيق ، فرحنا نقبين تلك الأسس في النقد العربي القديم . ولكن المضي إلى ذلك لم يكن ميسراً قبل الفراغ من عرض النظرات الجمالية عند العرب (ولم نقل «النظرية» لأنهم لم يؤلفوا نظرية في الجمال وإن تكونت لهم نظرات فيه بحكم التجارب وظروف الحياة . هي النظرات التي عينا بتصورها) ، وما كان لهذه النظرات من صدى في النقد الأدبي وفي مفهوم الأدب ذاته . وعلى هذا يستقل الفصل الأول من الباب الثاني يبحث النظرية الجمالية عند العرب ، أو لنقل يبحث الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية . وقد كان من الممكن أن ينتهي بنا البحث هنا ، ولكننا لم نشأ منذ اللحظة الأولى أن نصور فقط ما كان ، على النحو الذي يمثل لنا ، بل إن هدفنا الرئيسي هو أن نجني من هذا التصور ما يمكن من الفائدة . وهذا ما فات كثيراً من الأبحاث التي تناولت النقد العربي أو الأدب العربي بالنقد ، إن لم نقل جميعها . وهذه الفائدة التي تلشدّها فائدة يملها الروح العلمي الذي لا يقنع بتصوير الحقائق بل يستهدف تفسير هذه الحقائق والتعليل لها . ولهذا أفردنا الباب الثالث من هذا البحث لتفسير المواقف الجمالية كما تمثل لنا من خلال الأسس الجمالية في النقد العربي ، وكما تصورناها في الباب السابق . وقد اتسنا هذا التفسير في مقومات الحياة (الطبيعية والاجتماعية) وفي الجنس وفي اللغة . وفي الفصل الأول من هذا الباب نبحث المؤثرات العامة ، وفي الفصل الثاني منه نبحث المجتمع واللغة . وبهذا نكون قد ألقينا كثيراً من الأضواء على ماسبق في الباب الثاني من حقائق . ولكننا رأينا الفائدة تكون أتم عندما تلقى على تلك الحقائق ألواناً جديدة من الأضواء ، بأن نقرن المفاهيم القديمة إلى المفاهيم الجديدة أو المعاصرة ، أو بعبارة أخرى حين نربط بين الماضي والحاضر ، فنعرف ما في الجانبين من قيمة ، وما فيهما من نقص . وحين تمثل القديم والجديد تمثلاً صادقاً على هذا النحو يكون من العبث إضاعة الوقت في الإزراء على هذا والانحياز إلى ذلك ، وإنما سيدعونا الوعي الرشيد إلى تركيز جهودنا في البحث المجدي النافع الذي ينهض الحقيقة . ولنستطيع أن ندعي أن هذا

الباب من المقارنة ، فضلا عن قيمته السابقة ، لم يسبق له نظير في المؤلفات العربية ، لأن ما ظهر لدينا حتى الآن من كتب الأدب المقارن لا يعدو أن يكون عرضا لنظرية الأدب المقارن ، أو دراسة تطبيقية خاطئة ، لأنها تقوم على عقد المقارنة بين المعاني الجزئية في عملين أدبيين ، أو بين العملين في مجموعها ، وحقيقة الأدب المقارن تقوم على عقد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى . ولذلك أفردنا الفصل الأول من هذا الباب لمقارنة مفهوم الشعر عند العرب وهو المفهوم الذى شكل نظرتهم الجمالية وحدد موقفهم الجمالى - بالمفهوم العام السائد فى العصر الحاضر . وبهذا ازداد المفهوم القديم وضوحا ، كما اتضحت الفروق الجوهرية بينه وبين المفهوم المعاصر أما الفصل الثانى والأخير من هذا الباب فقد استقل يبحث نظرية الفن للفن ، تلك النظرية التى نجدناها متمثلة على نحو ما فى الاتجاه الجمالى العام للأدب والنقد العربى ، والتى يمجتها العصر الحاضر ، سواء فى الشرق والغرب . ومعروف أن هذه النظرية اقيمت رواجاً فى القرن التاسع عشر . وقد أدت هذه المقارنة إلى الوقوف عند الفروق الدقيقة التى تميز نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة .

وقد أجمعنا نتائج كل ذلك فى الخاتمة واسنأ نود أن نسبق البحث هنا بأن نعرض مشكلاته الكبرى والجزئية ، لأن هذه المشكلات - فيما نعتقد - ستأخذ مكانها من البحث ، وستظهر فى الوقت المناسب دائماً بحسب الخطة التى رسمناها لهذا البحث . وقد كان أصعب من البحث نفسه رسم الخطة ، لأن ذلك حقيقة عامة ، بل لأن الميدان الذى سنعمل فيه ليس من السهل أن نهتدى فيه إلى سبيل . فأى شخص - كما يعتقد بحق بارثولم - يقرأ كثيراً مما كتب فى الإستطيقا لا بد أن يصدمه تضخم الحقائق من جهة ، ونقص النهائية فى النتائج التى تصورها الحقائق من جهة أخرى . ولهذا السبب يبدو له أن أكثر المشكلات نفعاً للإستطيقا فى الوقت الحاضر هى مشكلات المنهج .

وأحب ألا يفوتني هنا الإشارة إلى المحاولات السابقة التي حامت حول هذا الميدان ولكنها لم تقع فيه أو لم تقع منه على الصميم من ذلك « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » للأستاذ أحمد طه إبراهيم ، وكتاب « النقد الأدبي » للدكتور أحمد أمين ، فهما ينزهان إلى تاريخ النقد العربي . أما محاولة الدكتور محمد مندور في كتابه « النقد المنهجي عند العرب » فتأخذ صورة أخرى وإن كانت تنزع كذلك نزعة تاريخية ؛ لأنها تدرس أمهات كتب النقد من حيث ما فيها من مبادئ وما سارت عليه من منهج . وعنده كذلك ندرس محاولات للمقارنة . ولعل أقل هذه الدراسات قيمة كتاب الأستاذ بدوي أحمد طبانة « دراسات في نقد الأدب العربي » ، (١٩٥٣) ، فحاولته لا تعدو سزد النصوص القديمة وعرضها عرضا تاريخيا . وأفضل منها دراسة الأستاذ نسيب هازار « نقد الشعر في الأدب العربي » ، (١٩٣٩) ؛ فهي محاولة تناول فيها المؤلف النقد العربي تناولاً تاريخياً فقسمه إلى أطوار ثلاثة ، ثم تناول موضوعاً ، فوقف مع النقد العرب عند أهم مشكلاتهم النقدية التي أثاروها . وكانت هذه المحاولة تتم لو أنه بحث هذه المشكلات في ضوء ما عرضه في التوطئة من مشكلات النقد الأوربي .

وبجانب هذه الكتب التاريخية لا نعدم الكتب التي تهتم بالجانب النظري . وبعض هذه الكتب تنقصه الأصالة ؛ لأن مؤلفيه لم يتصلوا بالنظريات في مصادرها الأولى . ولعل أنضج المحاولات في هذا السبيل كتاب الأستاذ أحمد الشايب « أصول النقد الأدبي » ؛ فقد درس فيه ما يسمى بنظرية الأدب ، كما تناول مشكلات النقد الأدبي المختلفة . وتظهر في الكتاب محاولة الجمع بين التراثين العربي والغربي في فهم مشكلات الأدب والنقد .

أما الكتب المنهجية ، أي التي ترسم المناهج لبحث الفن الأدبي ، فكتاب « فن القول » للأستاذ أمين الخولي يقف وحده في هذا الميدان .

على أن النزعة التي تبدو متغلبة في السنوات الخمس الأخيرة هي النزعة النفسية في دراسة الأدب . وقد ظهر في هذا الميدان عدة كتب قيمة يذكر منها كتاب « علم النفس الأدبي » للأستاذ حامد عبد القادر ، وكتاب « الأصول الفنية للأدب » للأستاذ عبد الحميد حسن ، وكتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » للأستاذ محمد خلف الله أحمد . وربما كان أنجح هذه الدراسات وأعمقها كتاب « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » للدكتور مصطفى سويف . على أن هذه الكتب التي تنزع منزعاً نفسياً - وإن ألفت أضواءً كثيرة على الذوق ومكوناته والعمل الفني وعناصره وكيفية بنائه - لا يمكن أن تعد كتباً نقدية أو جمالية ، لأنها لا تبحث القيمة (١) ،

أما كتاب الأستاذة روز غريب « النقد الجمالي وأثره في النقد العربي » (١٩٥٣) الذي حازت به درجة الماجستير في الآداب ، فقد كان أقرب المحاولات من الميدان الجمالي إن لم يكن قد وقع فيه . وكثيراً ما كانت المؤلفة تضع المقدمات ولا تستنتج منها . وقل أن تظفر المقدمات منها بفحص أو درس مستفيض . وقد وقعت في الجانب النظري على مشكلات جمالية جوهرية ، كجمال الفن وجمال الطبيعة (بما درسناه بإفاضة في بحثنا هذا) ولكنها لم تغد من ذلك الجانب في تصويرها للنقد العربي فائدة كبيرة . وهي في القسم الخاص بالنقد العربي كثيراً ما تستخدم النص في غير موضعه دون أن توجهه أو تبين وجه إيرادها . ولعل قلة خبرتها بكتب النقد العربي ، وكثرة النصوص ، هما السبب في كل هذا . ولكن نعود لنقرر أن هذا الكتاب - رغم صفه - يدل دلالة واضحة على تفتح الوعي الجمالي وبداية نهوضه

(١) قلت هذا بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب منذ ثمانى عشرة سنة ، وقد أصدرت في عام ١٩٦٣ كتابي « التفسير النفسي للأدب » لتجديد الدور القمالي للعناقي النفسية لدى الناقد المعاصر بطريقة عملية .

في العالم العربي . ونرجو أن يضيف بحثنا هذا حلقة جديدة في سلسلة هذا الوعي الجديد .

ولا يفوتني هنا أن أقدم جزيل الشكر لمن قدموا إلى المعونة في هذا البحث ، وأخص الدكتورة دولت صادق لتفضلها بقراءة فصل المؤثرات العامة ، والأستاذ الدكتور سليم سالم لترجمة النصوص اليونانية واللاتينية . أما الأستاذ الدكتور مهدي علام فلولا ملاحظاته القيمة وتوجيهاته السديدة لما كان من الممكن أن يخرج هذا البحث على هذا النحو .

البَابُ الْأَوَّلُ

نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد

المفصل الأول

الإستطيقا والجمال

يبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالفن والمشكلات المتعلقة به كانت محدودة عند الإغريق ، وليست من الوفرة التي تستتبعها الدراسة الواسعة لهذه المشكلات كما حدث فيما بعد (١) . ففي القرن السابع عشر مثلاً وجد عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالفن بين أيدي الدارسين ، سواء منهم العقليون (٢) والتجريبيون (٣) . ولعله من الأدلة على هذا أن لفظة مثل لفظة " المحاكاة " ، تستحوذ على أكبر قدر ممكن من تفكير أفلاطون وأرسطو في ميدان الفن . ومن الصحيح أن كلا منهما قد كوّن لنفسه مذهباً للفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة ، وأنهما شغلاهما المفكرين بعدهما حتى الطبيعيين (٤) في القرن التاسع عشر ، ولا أدري إن كان ما يزال لها أثرها الفعال حتى اليوم . صحيح هذا كله ، ولكن طائفة الإصلاحات التي حركها في ميدان الفن كانت ضئيلة ، مما جعل تصورهم لبعض المسائل المتعلقة بالفن تصوراً غير قريب من الصواب . وأول ما يلاحظ على نظرية الفن عند أرسطو أنه لم يضع نظرية في الجمال وإنما

(١) Wace, B. - Aesthetic, 2nd. impr. of 2nd. ed., Vision :

Press & Pater Owen, 1953, p. 198 ff.

.Rationalists (٢)

.Empiricists (٣)

Naturalists. (٤)

اقتصروا فقط على إعطاء فكرة عن الفن . و فرق كبير بين فكرة الجمال وبين نظرية الفن ، (١) .

وحين تنفرع هذه المسائل يبدو هذا التصور واضحاً ، فلم يكن عند الإغريق المتقدمين كلمة يطلقونها على « الخيال » . وقد استعمل فيلوستراتس كلمة (Fantasia) ، على حين أنها لا تعنى عند أرسطو سوى الإدراك الحسى الضعيف (٢) ، بمعنى التذكر شبه الباهت لشيء سبق معرفته . وقد كان الشعور بالحاجة إلى كلمة تعنى « الخيال » ، مرصصاً بتقديم ملحوظ للنظرية الجمالية (٣) .

هذا المثل يبين بوضوح كيف أن النظرية الجمالية لم يكن من الممكن قيامها كاملة عند الإغريق ، لأن بعض التصورات الأساسية ، التى لا تقوم النظرية الجمالية إلا بعد الفراغ منها ، لم تكن متوافرة فى أيدي الباحثين . وحين نقول الجمالية نكون عرضة لنوع من اختلاط المفاهيم التى لا سبيل إلى المضى فى هذا البحث دون الوقوف عندها ورسم الحدود الواضحة بينها . فالواقع أن أحداً لا يشكر أن الإغريق قد عناوا بالجمال عناية فائقة ، وكان الجمال — بجانب الخير والحق — أهم ما يشغل فلاسفتهم ومفكرهم . وفى محاورات أفلاطون مادة وفيرة فى محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته . ولكن هل هذه النظرية الجمالية هى تلك المحاولات التى نهجها فى محاورات أفلاطون حول الجمال ؟ هذا هو أول حد نريد رسمه .

- ٢ -

والحقيقة التى نريد أن نقررها هى أن الإغريق قد عرفوا الجميل (the beautiful) بصورة أو بأخرى ، ولكنهم لم يعرفوا الإستطيق

(١) عبد الرحمن بدوي : أرسطو ، مكتبة النهضة ط ٢ سنة ١٩٤٤ ، ص ٢٦٧

(٢) Feeble perception .

(٣) Denniston J. D.-Greek Literary Criticism; London & Toronto 1924, p. XX introd.

(the aesthetic)، أو هم - بعبارة أدق - قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الإستطيق بالمعنى الذى سنصادفه عند باومجارتن^(١)، ويقول كروتشه إن أى إنسان يصف منظرأ بأنه جميل - حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم فى نشاطه، وتغطى الشمس الدفئة الأطراف وتمسها مساً حنوناً - فإنه لا يتكلم فى شيء من الإستطيقا^(٢)، ولذا يمكن الكلام عن فلسفة الجمال عند أفلاطون مثلاً، ولكن ليس من السهل الحديث عن الإستطيقا الأفلاطونية. ولسنا فى حاجة إلى كثير من الجراءة لى نقرر أن النظرية الإستطيقية لم تعرف عند الإغريق بعامة. وفى حدود قراءتى لم أعر على لفظة «إستطيقا» أو «إستطيق» فى الكتب التى تناولت تاريخ النقد، أو التى تناولت تاريخ الجمال عند الإغريق وتجمع المصادر من جهة أخرى على أن لفظ الإستطيقا أطلق فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية^(٣). وأول من أطلقه لهذا المعنى هو باومجارتن فى النصف الثانى من ذلك القرن، فأصبح يدل على علم يوازى ويكمل المنطق، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعاً من فروعها^(٤). وربما حلا لبعض المعاصرين أن يقول عنه «إنه آخر طفل من الأطفال الذين ولدتهم الفلسفة»^(٥)، ومهما يكن من شأن هذه البنوة فقد أصبحت لفظة

(١) Baumgarten اظر : Oxford : Carritt: *Philosophies of Beauty* University Press 193 , p. 8.

(٢) Croce: *Aesthetic*, p. 198

(٣) *sensuous knowledge* - ومعنى الإستطيقا من الناحية الغوية هو دراسة المدركات

الحسية *sense-perceptions* ، وهو مشتق من *aisthētic; aisthanomai* ،

يعنى يدرك بالحواس . راجع :

Encyclopaedia of Religion & Ethics: 2nd. impr., vol. 1, p. 154.

Baldwin: *Dictionary of Philosophy & Psychology*, vol. (٤)

J. Troussset: *Nouveau Dictionnaire* : 1, p. 20. — وراجع أيضاً :

Encyclopedique, vol. 2, p. 645.

Donald A. Stauffer: *The Nature of Poetry*; 1st. ed., (٥)

New York 1964. p. 93.

إستطيقا تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافا جوهريا عن التفكير
الصرف^(١) للعقل ، بل يتعارض معه^(٢).

وقد ظهرت كلمة إستطيقا للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي
نشره باومجارتن بعنوان Meditationes philosophicae de nuncnullis ad
poëma pertinentibus ، بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة ١٧٣٥ ،
وقد جعلها اسما لعلم خاص ، ثم تتابع ظهورها في كتاباته^(٣) . ونحن نرى أن
باومجارتن لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي وهو
دراسة المدركات الحسية . وظل هذا المعنى اللغوي متمثلا عند كانت ، في
الفصل الذي عقده بكتابته « البحث Critique ، والذي يناقش فيه إمكانية
المدركات الحسية^(٤) . وهذا المعنى الحرفي هو الذي كان في رأس باومجارتن
عندما عرف علم الإستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية ، ونظرية الفنون الجميلة ،
وعلم المعرفة البسيطة ، وفن التفكير على نحو جميل ، وفن التفكير الاستدلالي

(Scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium. gnoseo-
logia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) (٥)

فهناك إدراك حسي وتفكير صرف وذلك الإدراك الحسي عند
باومجارتن فيه كثير من الغموض على حين أن التفكير الصرف واضح كل
الوضوح . وسبب هذا الغموض ، هو أن الجميل يكون في الأجزاء الغامضة من
الوعي البسيط . وبذلك أصبح هناك نوعان من المعرفة : معرفة حسية غامضة
(إستطيقا) ، ومعرفة عقلية واضحة (منطق) . « وتختلف الحقيقة المنطقية
عن الإستطيقا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينما في

(١) pure thinking. وأحيانا نجد « التفكير الواضح clear thinking »

(٢) انظر E. R. E. vol. 1. p. 154

(٣) انظر Croce : p. 212

(٤) انظر E. R. E., vol. 1, p. 154

(٥) Israel Knox : The Aesthetic theories of Kant, Hegel

& Schopenhauer ; Columbia University Press 1936, p. 4.

(م ٢ - الأسس الجمالية)

العقل ^(١) عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق ، وحينما في ما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون إستطيقا ^(٢) .

على أن للتفريق أو التعارض بين لوتين من التفكير أو الإدراك قد يبدو فيه - من وجهة نظر إستطيقية خاصة - شيء من التعسف إن لم يكن من الخطأ . قد يكون هذا التفريق مفيداً من الناحية التعليمية حين يراد إلى التمييز بين أسلوب وأسلوب ، فيكون هناك أسلوب بسيط وآخر مجمل ، وأن هاهنا يحسن التعبير الحر في وهاهنا يحسن التعبير الأدبي ، أو أن أسلوب الاستعارة الذي استخدم هنا غير مناسب . الخ ، ولكنه يظل تفريقاً متعسفاً يراد به إلى تعليم الناس فحسب . ولكن حينما لا يكون هناك اهتمام بالأصل العمل أو التعليمي المجرد لهذه التفرقات ، وتبقى مع ذلك نظرية في الصورة (form) من حيث هي تنقسم إلى صورة بسيطة وصورة مجمل ، صورة منطقية وأخرى مؤثرة ، فإن ذلك معناه إدخال موضوعات بلاغية في ميدان الإستطيقا ، وسوء فهم لحقيقة التعبير . التعبير لا يكون منطقياً ألبتة ولكنه يكون مؤثراً دائماً ، بمعنى أنه غنائى خيالى . ومن ثم لا يكون التعبير استعارياً لأنه دائماً أصيل ؛ فهو لا يكون بسيطاً على الإطلاق بمعنى فقدانه الصنعة ، أو مجمل بمعنى كونه ينوء بعناصر خارجية ، ولكنه يكون دائماً مجمل بذاته أو في ذاته (simplex munditiis) . حتى التفكير المنطقي أو العلم ، مهما كان التعبير عنه فإنه يصبح شعوراً وخيالاً ، بمعنى أنه لماذا لا يمكن أن يكون الكتاب الفلسفى أو العلمى ليس صحيحاً فحسب بل جميلاً أيضاً . . . ومن هذا فكشف عن الحاجة إلى الاستطيقا بجانب علم المنطق . ولكنه كان من الخطأ محاولة التمييز بين العليين في أثناء الحديث عن تعبير ينسب إلى واحد منهما فقط ^(٣) .

intellect. (١)

Croce pp. 215-16 انظر (٢)

Encyc. Brit., vol. I, p. 268 انظر (٣)

ولعل في وجهة النظر هذه رداً على القول بالتعارض والفصل بين الإدراك الحسى والتفكير الصرف حين ننقل ذلك إلى التعبير . وهى فى عمومها تنتهى إلى القول بأن التعبير فى كل لحظة من اللحظات يمكن النظر إليه من حيث هو منطقى وإستطيق معاً وقد رأينا باومجارتن يأخذ بمنزلة هذه الوجهة حين جعل الإستطيقا توازى وتكمل المنطق، ولكنه ما يزال يفرق بين التفكير الصرف من حيث هو مصدر للمنطق وبين الإدراك الحسى المبهم من حيث هو أساس التفكير الإستطيقى .

ونلاحظ أن تعريف باومجارتن للإستطيقا من حيث إنها علم الإدراك الحسى قد تحور مع الزمن وإن كان تحوراً طفيفاً . فكروا تشبه يعرفه بأنه الحدس المباشر أو الوجدان (intuition) ، وكبرت جون ديكاس (C. J. Ducassès) يعرفه بأنه « كل ماله صلته بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل (contemplation) ^(١) ، وسوريو - فى سبيل تأسيس إستطيقا علمية - يعرفها بأنها « العلم الذى يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى » ^(٢) .

وعند ديوت هـ . باركر أن « الغرض من الإستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل ، وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى كالعلم والصناعة والأخلاق والفلسفة والدين . والإستطيقا بهذا الفهم تتميز تميزاً تاماً عن الدراسة التاريخية للفن ، تلك التى تهتم لا بجوهر الفن بل بمتابع المدارس والأساليب ونموها » ^(٣)

وما يزال هذا العلم فى مرحلته المبهوشة pre-copernican ... والسبب فى حاجة هذا العلم إلى السكال يرجع إلى حقيقة أن أنواعاً مختلفة من المناهج

(١) انظر Carritt ; Philos. of B., p.312

(٢) بدر الديب : ماهية الفن والمعرفة السكامة فيه ، رأى لإثنين سوريو ، مجلة علم

النفس ، فبراير ١٩٥٣ ، ص ٣٨٢

(٣) Dewitt H. Parker : Aesthetics ; published in Twentieth

Century Plitlosophy, (ed. Dagobert D. Runes) p. 41.

قد فرضت من الخارج على هذا الميدان (كالمناهج الميتافيزيقية واللاهوتية والأسطورية والسيكولوجية - التحليلية والاجتماعية) . وهى بذلك تخلق أنواعا مختلفة من الإستطيقا ، ولكن ذلك المنهج الداخلى لم يستخدم ، وهو وحده الذى يستطيع أن يفيد من حيث هو إعداد لإستطيقا علمية حقيقية ، أى تحليل إستطيقى بنوع خاص ^(١) .

وقد حاول كروتشه أن يبين كيف أن اسم الإستطيقا وإن كان جديداً يتضمن محتويات قديمة عادية ؛ فباومجارتن « يشير إلى أرسطو وشيشرون فى الأساس الأول من أسس علمه ، وبعبارة أخرى يصل الإستطيقا بالبلاغة القديمة ، مقتبساً الحقيقة التى قررها بوضوح زينو الرواقى القائلة : إن هناك أصليين للتفكير ، التفكير الدائم الواسع وهو البلاغة ، والتفكير الموجز المحدد وهو الجدل dialect (٢) . وهو يوحد بين الأول والميدان الإستطيقى كما يوحد بين الثانى والميدان المنطقى ... فالاسم الجديد خال من أى مادة جديد (٣) ، .

ولم يقل أحد ، ولا باومجارتن نفسه ، إن علم الإستطيقا خلق من العدم . ويكفيها الاسم والتعريف اللذان قدمهما باومجارتن ؛ لأن أهم ما فى هذا العلم كما تصوره باومجارتن هو التحديد الواضح للميدان الذى يعمل فيه . فإذا كان الإغريق قد تحدثوا عن الجمال والجميل المطلقين والنسبيين فقد كان من الواضح فى حديثهم طابع النظرة الميتافيزيقية ، تلك النظرة الواسعة التى جعلت من الجمال مبدأ علوياً فعالاً بجانب الحق والخير . أما الإستطيقا كما عرفها باومجارتن فلا تتسع هذا الاتساع ؛ فهى لا تبحث فى جمال الأشياء النسبى أو الجزئى ، ولا فى علاقة هذا بذلك ، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب

F. H. Heinemann ; Essay on Foundations of Aesthetics, (١)
Actualités Scientifiques et Industrielles, 840 (ed. Hermann & Cie.,
Paris 1939) p. 7٠

(esse due cogitandi gencra, alterum perpetuum et latius, (٢)
quod rhetorices sit alterum conéisnu et contractius, quod dtalectices)

(٣) انظر p. 318 Croce.

بالإدراك الحسى ، ويتناول (كمال المعرفة الحسية مجردة عن أى فكرة)^(١) وهذا اللون هو الجمال^(٢) ، كما أن العكس ، أى نقص المعرفة ، هو القبح .^(٣) ويجب أن نستبعد من جمال المعرفة^(٤) جمال الأشياء والمادة^(٥) الذى يختلط بها غالبا ، ولكن بطريقة رديئة تبعاً لعادات اللغة ، مادام من السهل بيان كيف أن الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة^(٦) .

وفى اللغة العادية يحدث الشعور أحيانا بالنفور من وصف تعبير ما بأنه جميل مالم يكن تعبيراً عن شيء محبب إلى النفس (Sympathetic) . ومن ثم كانت المعارضات الدائمة بين وجهة نظر الإستطيقى أو الناقد ووجهة نظر الشخص العادى الذى لا يستطيع أن ينجح فى أن يقنع نفسه بأن صورة الألم والرداءة (الانحطاط baseness) يمكن أن تكون جميلة ، أو أنها - على الأقل - لها الحق فى أن تكون جميلة ، شأنها فى ذلك شأن الممتع والخير good (٧) .

والحق إنها مشكلة اللغة أولاً وقبل كل شيء ؛ فهى التى أمدتنا بكلمة الجميل ، فرحنا نطلقها على الأشياء ، ونربط بينها وبين أمور كثيرة جعلتنا آخر الأمر نصادف صعوبة كبيرة فى محاولة تحديدها . ولفظة الإستطيقا محاولة

(١) perfectio cognitionis sensitivae, qua talis

Pulcritudo. (٢)

Deformitas. (٣)

pulcritudo cognitionis . (٤)

pulcritudo obsectorum et materiae . (٥)

(٦) quacum ob receptam rei significationem saepe sed male

confunditur, possunt tuis pulcre cogitare ut talia, et pulciora

Croce, p. 213 انظر (turpiter

(٧) انظر: Croce, p. 84

واضحة وناجحة - إلى حد بعيد - في تحديد ميدان خاص من ميادين بحث هذا الجليل وفصله عما يلتبس به عادة من ميادين أخرى . وقد كان باوجارتن يعنى هذا تماماً عندما فصل الإستطيقا عن الميتافيزيقا وعن المنطق ، وكذلك فصل بينها وبين علم النفس حين جعل مهمة هذا العلم « أن يمد الإستطيقا بالفروض فقط ^(١) » .

وبهذه المحاولة من التحدد تميزت الإستطيقا عن الجمال حتى إننا نستطيع أن ننتهى مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الإستطيقا ليس هو الجليل ، والعكس كذلك صحيح ، بل ، إن الجمال ذاته أصبح ميداناً للإستطيقا ^(٢) ، فاختلقت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنسانى سواء بسواء .

- ٣ -

وقد قلنا إن كانت قد أخذ بالمعنى اللغوى الحرفى لكلمة إستطيقا، شأنه فى ذلك شأن باوجارتن . ويتضح ذلك فى كتابه « بحث العقل الخالص » ^(٣) (سنة ١٧٨١) ، فإنه يستعمل اللفظ للدلالة على علم المعرفة الحسية ، ولكنه كان يعتقد « أنه لا يمكن أن يكون هناك علم للجميل بالمعنى الدقيق . وتبعاً لذلك نجده يعطى اللفظ محتوى جديداً فيبدل على علم المبادئ أو الصور القبلية ^(٤) لإدراك ^(٥) » ، وتستطيع أن تستبدل به الزمان والمكان ^(٦) .

Croce p. 213 (١)

Baldwin, Dictionary of Philosophy and psychology, (٢)
vol. I, p. 20.

Critique of pure Reason. (٣)

apriori. (٤)

Sensibility. (٥)

Baldwin, vol. I, p. انظر (٦)

وحين يرتبط هذا الفهم للاستطبيق بالبحث العملي نجد منهجا آخر هو المنهج البعدي^(١). فإذا كان المنهج القبلي يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قرانين الجمال التي يجب أن يتفق عليها كل الفنانين، فإن المنهج الآخر - البعدي - يحاول وضع القواعد العملية في دراسة الأعمال الفنية القائمة التي تمتع بجمالها^(٢)، .

وهنا يجدر بنا أن نقيّم حدّاً آخر من الحدود التي تفصل بوضوح بين بحث مشكلات الجمال عند الإغريق وبين الاستطبيق كما تمثلت عند باوجارتين وكانت المدرسة الألمانية بصفة عامة . فانساع الميدان - كما سبق أن أشرنا - في بحث تلك المشكلات عند الأفريق جعلهم يرتبطون بين الجمال والأخلاق^(٣). ومهما تكن قيمة هذا الربط. فإن فلاسفة الألمان المحدثين قد حاولوا - بفهمهم للإستطبيق وتحديد ميدانها - أن يستبعدوا كل الاعتبارات الأخلاقية من ذلك الذي سمّوه علم الإستطبيق . . . ويقرر كانت أن الإدراكات التي يصبحها في العقل إحساس بالذّة ، دون أى شعور بعلاقة أو اتصال ، هي وحدها مشاعر الجمال الحرة الكاملة ، وأن هذه المشاعر لا يمكن أن تخضع لأى إدراك عقلي ، أو ترتبط بالمناظر والأصوات الجميلة ، كالمثلة التي يعطيها كانت من استمتاعنا بجمال زهرة .

ومن ثم فقد حاول أتباع كانت الذين يأخذون بمذهبه أن ينموا فلسفته الإستطبيقية ببحث الحالات الفزيائية القائمة التي تصاحب إحساسات الذّة العقلية ، بالبحث مثلا عن أى الأشكال الهندسية أكثر إمتاعاً للعين ، وإلى أى حد تلتج متعة الأذن من محتوى الأصوات المفردة في الموسيقى ، أو من

posteriori (١)

J Troussset : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique (٢)

vol. 2 p. 615

Morality (٣)

الفترات الصوتية الموزونة ، وما المعاني الأولية لارتباط الألوان . وطبيعي أن كل الاعتبارات الأخلاقية قد استبعدت من هذا النوع من الأسئلة استبعادا تاما^(١).

ومنذ كانت يأخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال^(٢) . وقد شهد القرن التاسع عشر حركة قوية في ميدان الاستطيقا ، وكان ظهور هذه الحركة في أوروبا كلها نتيجة طبيعية لنوع من التخصص في كل ميدان ، ولزيادة الاهتمام بالفن عند بعض الجماعات وقد ساقهم اهتمامهم بالفن إلى أن يشغلوا أنفسهم بالعناصر التي تعتمد عليها روعة الفن وقد انتهوا إلى أن أثر الفن على الذوق المثقف لا يمكن أن يرجع إلى أشياء خارج الفن ، كالتنقيب الأخلاقي أو الموضوع الموجه . ومن هذه الوجهة جاءت فكرة الأشياء التي لم تكن في نظر الأجيال المتقدمة سوى أداة للفن ، كالصورة والايقاع والنفخة والرمز وهكذا فلم تكن هذه الأشياء مجهولة في الأزمنة المتقدمة ، لأن الشعر لم يخترع في القرن التاسع عشر ، ولكن مهما بلغ مدى تذوقهم لها فإنها لم ينظر إليها بعين الاعتبار إلا من حيث ارتباطها بعوامل أخرى كانت في تقديرهم لها أبعاد مدى أما بالنسبة لهذه الفئة المحدثة التي تهتم لم يسوى التذوق الفني المثقف فإنه لم تكن هناك عناصر أكثر أهمية من هذه العناصر .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر قامت حركة قوية وبذل مجهود كبير انضم الاستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية^(٣) ، فنجد التجارب تجري في هذا الميدان ، كتجربة فشنر التي طلب فيها إلى مائة شخص أن يحددوا ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الزاوية ومرسومة على لوحة . وصحيح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند المشتغل بالهندسة

Courthope W. J. Life in poetry Law in Taste. (١)

Macmillan New york 1901 pp. 179-180

Levin L Schücking : Teh Sociology of Lilerary Taste (٢)

Kegan paul, London 1944 tr. E. W. Dicks pp 13-4

Charles Bernard : Esthèttque et Critique; Edition Formes (٣)

Paris 1946 pp. 205-6

غيرها عند المشتغل بالإستطيقا ؛ فقد لوحظ أن الشكل الهندسى الواحد يحدث فى المتفرج تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التى يكون عليها ، فإذا كان مرتكزاً على أحد أضلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه . وبهذا يكون عمل الإستطيقا للكشف عن الأسباب والتفسيرات التى تجعلنا نختار وضعا خاصا من أوضاع الشكل الهندسى ، ونفضله على الأوضاع الأخرى ، فى حين أن الشكل نفسه لم يتغير فى ذاته شئ . وبعبارة موجزة أصبحت الإستطيقا — كما انتهى إلى ذلك سوريو فى كتابه « مستقبل الإستطيقا »^(١) ، — هى علم الأشكال^(٢).

على أن برنار - ونزعتة صوفية متيافيزيقية واضحة - يخرج تجربة فشر السابقة من ميدان الإستطيقا ويدخلها فى ميدان آخر هو ميدان الإحصاء^(٣). ودراسة استجاباتنا للأشكال تدخل فى نطاق الأبحاث النفسية^(٤)، فى الوقت الذى يظل فيه بعض الباحثين - شارل برنار نفسه - يعترف للإستطيقا بطبيعة متيافيزيقية . وبذلك تتوزع هذه العلوم وغيرها (العلوم للطبيعية والفسيولوجى والاجتماع) ميدان البحث الإستطيقى . ولكن ليس معنى ذلك أن الإستطيقا تجميع وتذوب فى هذه العلوم ، ولكنها أقرب إلى أن تفيد منها . وإذا كان ذلك قد وسع من ميدانها ثانية فهو اتساع من جانب آخر . وتنخلص الإستطيقا الحديثة فى أنها « تناول مجموعتين أساسيتين من المشكلات :

(١) مشكلات التذوق الجمالى^(٥) ، (ب) مشكلات الإنتاج الفنى وهذه المشكلات لا يمكن بطبيعة الحال المحافظة على تميزها دائما .

(١) L' Avenir de l' Esthétique

Charles Bernard Esthétique et Critique pp.6-7 (٢)

Statistique (٣)

(٤) كفسكا مثلاً فى كتابه « مبادئ نظرية الجشتالت النفسية » ، راجع : مصطفى سويوف

فى كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة » دار المعارف ١٩٥١ ، ص ١٤٧

aesthetic appreciation (٥)

وتحت (أ)، يمكن النظر إلى :

١ - المشكلات السيكولوجية والفسولوجية ، كأصل الشعور الجمالى وطبيعته وعلاقته بالخيال والحس ، وأثر الترابط ، كالحالات والأسس النفسية للإثارة الجمالية ، متضمنة علاقة المثير بالحس ، والعلاقات الرياضية فى الأنغام المنسجمة ، وعلاقة الشعور الجمالى بالمشاعر الممتعة الأخرى وبانعميات الحيوية ، وأخيراً الأهمية البيولوجية للشعور الجمالى فى تقدم المجتمع والجنس .

٢ - مشكلات تنشأ من تحليل الصورة والمحتوى للأشياء التى يحكم بجمالها ، أو لطبيعة الحكم الجمالى وأنواع الجمال ، كمسألة الطابع «الموضوعى» للجمال ، وهى من مسائل للنقد الفنى الصحيح .

ويندرج تحت «ب» مسائل :

١ - غابة الفن أو طبيعته الجوهرية .

٢ - طبيعة الدافع الفنى^(١) .

٣ - الخيال وصلته بتنفيذ الفكرة .

٤ - أصل الدافع الفنى ووظيفته فى تقدم الجنس .

٥ - تطور الفن .

وهاتان المجموعتان الرئيسيتان من المشكلات (أ) و (ب) غالباً مايجرى الحديث عنهما من حيث هما تهتان إلى حد بعيد بالفن من وجهة نظر المتفرج ، فى مقابل الفن من وجهة نظر المنتج ، .

والمشكلات التى تندرج تحت (أ) - ٢ - تشبه المشكلات المنطقية والأخلاقية ، وهى تتطلب مناهج مماثلة من التحليل والنقد . أما بقية

المشكلات فهي إلى حد بعيد نفسية أو تاريخية . وهي لهذا تستخدم مناهج هذه العلوم^(١) . . .

— ٣ —

وهكذا تختلط مشكلات الفن الخاصة بالاستطيقا حتى لتكاد تكون الاستطيقا هي علم الفن وقد كان من سبيل تضيق الميدان أن تستبعد من الإستطيقا كل الأبحاث التي تتناول الجمال في غير الفن، وأن تطلق الاستطيقا بصفة خاصة على ذلك الجزء من علم الجميل ، الذي يتصل بالتعبير عن الجمال في الفن^(٢) ، ويمكن يبدو أن هذا الارتباط الجديد قد نقل إلى ميدان الإستطيقا كل مشكلات الفن تقريباً .

وقبل أن نضع الحد الفاصل بين الاستطيقا والفن أود أن أشير إلى السبب في اقتصار الاستطيقا على الجمال والفن وحده . فن السهل أن نفرق بين الجمال كما يبدو في الطبيعة وعند الفنان الحساس الذي يتركز الجمال في خياله المبدع الذي يخلعه على الطبيعة غير واع . فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية وهو يقوم على أساس من عمليات الاختيار والتفسير والتنظيم وهذا عكس النقل الحرفي لهذا الجمال الطبيعي ؛ فهو يخلو من أى رغبة في الإبداع أو إسباغ الصورة الجميلة ذات المعنى على بعض الأدوات ، ويكتفى بأن يتضمن الحقيقة الموضوعية للشيء المنقول بصورته ونظامه والمتعة الجمالية التي فيه .

وهذا معناه أن في الطبيعة جمالا يثير مشاعر الفنان المبدع . والسؤال الآن هو : إلى أى حد من السكال يبلغ الجمال الطبيعي ؟ من الواضح أنه ليس هناك شيء أو منظر طبيعي يحده إطار يحدد بدايته ونهايته . والفن المبدع

(١) انظر : Baldwin ، مرجعه السابق ، ج ١ ص ٢٠ وما بعدها .

J. Troussset ; Mouveau Dictionnaire Encyclopédique , (٢)

هو الذى يصنع هذا الإطار ، ومن ثم يكون أى عمل فنى أكل فنياً من ذلك الجزء الطبيعى كما هو فى حالته الطبيعية بين الأجزاء الأخرى فى الطبيعة . والفنان إنما يذهب إلى الطبيعة يستلهمها لأن صور الجمال الطبيعى نفسها أصبحت كاملة بل جزئية . وربما لا يتفق هذا مع وجهة نظر أفلاطون فى الكتاب العاشر من الجمهورية ، التى يذهب فيها إلى أن الجمال فى العمل الفنى أقل منه فى الطبيعة . ولكن وجهة النظر هنا تذهب إلى أن الفن العظيم لا يكون تقليدياً بذلك المعنى الأفلاطونى . فالعمل الفنى يفسر الأشياء ولكن بأسلوب خاص ؛ فهو التعبير بطريق الصورة الفنية عن محتوى فنى بين . وليس من شك فى أن أى معنى يمكن أن يكشفه الإنسان فى الطبيعة ، فإن الطبيعة ذاتها لا تعبر عنه كما يعبر الفنان عن معناه فى فنه . وهذا يكفى لبيان أن الجمال فى الطبيعة يختلف من حيث النوع kind عن الجمال المعبر فى الفن^(١) فإذا أخذنا الطبيعة من حيث هى مصدر آخر من مصادر الجمال ومظهر من مظاهره لم نستطع أن نضعها جنباً إلى جنب مع الفن ؛ حيث يتمثل أعلى مستوى من الجمال ، وحيث تعمل العبقريّة . وإذا كان فى الطبيعة جمال فإنه خال من أى محتوى فى ذاته وأى تفسير . وبذلك نكون جميعاً أمام الطبيعة فنانين ولكن كل منا بحسب مستواه . فإذا اقتصرنا الاستطيقا على الجمال فى الفن فلأنه ليس هناك فى الحقيقة جمال مسجل إلا فى الفن . وجمال الأشياء لا يقوم مستقلاً عن الفهم الإنسانى^(٢) . وهذا الفهم الإنسانى - فى الواقع - هو مادة الاستطيقا . وطبيعى أن هذا الفهم متغير على مدى العصور ، وعمل الاستطيقا هو تتبع هذا الفهم وتحليله ؛ فليست مهمة الاستطيقا إذن - أو علم الفن - هى تعريف الفن تعريفاً واحداً باقياً (وبعض المفاهيم المدرسية تعزيف إليه هذه المهمة) واستخراج

(١) انظر Greene (Th. M.) The Arts and The Art of Criticism
Princeton University Press 2nd ed pp. 8 ff

(٢) بسط بوزنكيت هذه الفكرة فى الفصل الأول من كتابه :

نظرياته المختلفة من هذا المفهوم اشغل ميدان علم الإستطيقا كله ، ولكنها ليست سوى التنظيم المستمر المتجدد دائماً للمشكلات التى تنشأ من وقت لآخر من التفكير فى الفن ، وهى متحدة مع حلول الصعوبات ونقد الأخطاء ، هذه الحلول وذلك النقد الذى يعد بمثابة المادة والمثير للتقدم الفكرى الدائب^(١) . وبذلك تصبح الإستطيقا علماً نظرياً يبحث فى مشكلات الجمال فى الفن ، تلك المشكلات المتجددة التى تضمن للاستطيقا عملاً مستمراً وتطوراً دائماً . وتصبح علاقة هذا العلم النظرى بالفن هى علاقة المساحة بالهندسة ، أو علاقة الطب بالفسولوجيا^(٢) . وبذلك تفضل المحاولات التى بذلت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لإدخال الاستطيقا ضمن العلوم الوضعية ، ويظل الطابع الفلسفى ألصق بأبحاثها من أى طابع آخر .

- ٥ -

وقد رأينا فى خلاصة الإستطيقا الحديثة أن جزءاً كبيراً من مشكلاتها يدور حول التذوق الجمالى ، فى حين يدور الجزء الآخر حول الإنتاج الفنى . وحين يكون هدفنا فى هذه الفقرة أن ندين صلة النقد بالاستطيقا فإنه من الواضح أن السبيل ممددة للربط بينه وبين تلك المشكلات الجمالية التى تدور حول التذوق . وليس هنا مجال الحديث عن الذوق ومشكلاته الخاصة ، ولكن يكفيما - لتبين هذه الصلة - أن تعلم أن مهمة الناقد شديدة المماس بالإستطيقا فإذا كان لكل عصر ذوقه الخاص - كما اعتدنا أن نقول -

(١) Encyc. Brit. vol. 1, p. 66

(٢) راجع Charles Bernard فى كتابه السابق ص ١٤٦ ، وراجع أيضاً : Stauffer فى كتابه السابق ص ١٠١ ، فهو يفرق بين الإستطيقا والفن من حيث أن الإستطيقا تكون مفهوماً فلسفياً ، فى حين أن الفن تجربة شخصية ، فهما يختلفان اختلافاً قوياً كما تختلف قوائم التأمين من الموت عن موت أحد الأصدقاء

فإن تسجيل هذا الذوق لا يكون إلا في تلك الأحكام الجمالية التي تروج في هذا العصر ، والنقاد لازمون في كل عصر لتسجيل أحكامه الجمالية^(١) .

ولكن هل النقد والحكم الجمالي شيء واحد ؟ يبدو أن مهمة النقد الأولى هي الحكم . وإذا اقترن النقد في التاريخ بالأحكام التي اعتاد النقاد إصدارها فلأن كلمة النقد ذاتها تحمل معنى الحكم . ويتضح ذلك أيضاً من الأصل اللاتيني لكلمة Criticism (نقد) فهو يعني « الحكم »^(٢) .

وأبسط صورة للحكم الجمالي (وهو بطبيعته ينصب على الأعمال الفنية وحدها) هي القول بجمال العمل الفني أو قيمته . وميزة هذا الحكم - حين يكون جمالياً صرفاً - هي تخليه عن كل الاعتبارات العملية ؛ فنحن عندما نحكم على شيء دون أن نحاول الحصول عليه أو الفرار منه فإننا نحس إما برضاء داخلي فنقول إنه جميل وإما بضيق ونقرز داخلي أيضاً فنقول إنه قبيح^(٣) . ولكن النقد ليس بهذه البساطة ، ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أى غاية ؛ فهناك في الواقع نوعان من الحكم نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح ، ونحن بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ؛ لأن البشرية في تعاطيها الأدب على مدى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثاني هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مكانه أو في مستواه بحسب المفهومات والمقارنات وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انقلبتنا من مرحلة « ذوق »^(٤) العمل الفني إلى

René Wellek and Austen Warren: Theory of Literature (١)
London, 19 9 p. 342 note 2

Judgment انظر : Wellek السابق ص ٢٦٢ .

Rey A Lecons de Philosophie F. Riedr Paris 1926 (٣)
vol 4 p. 364

(٤) « to value » « to evaluate » يفرق ولك في كتابه سابق الذكر بين اللفظين ليعين أن الفلاسفة والنقاد يختلفون في موقفهم من العمل الفني عن عامة الناس من حيث هم يخطون خطوة أبعد من مجرد القول بالجمال أو القبح ، أو عبارة أخرى مجرد الاسترخان والاستهجان . (راجع ص ٢٤٨ من كتاب ولك السابق) .

مرحلة د تقويم، (١) هذا العمل .

ومن هذا يبين لنا كيف يعتمد الحكم النقدي - بمعناه الصحيح - على أساس إستطيق لا على مجرد ذوق جمالى ، سواء أكان ذوقاً فردياً أم جماعياً ، كما يبين كيف تلزم للناقد فلسفة إستطيقية تكون بمثابة الأساس لما يصدر من أحكام .

وينقل كورثوب فى كتابه (Life in poetry ; Lawin Taste ص ١٦١) عن بوزنكيت فى كتابه د تاريخ الاستطيقا ، تعريفه للاستطيقا بقوله : إن النظرية الاستطيقية فرع من الفلسفة ، وهى تقوم لقصد المعرفة لا بوصفها موجهة توجيهاً عملياً ، ، وينقد كورثوب ذلك بأنه د غير صحيح كل الصحة ؛ فأرسلوا أول الاستطيقيين النظريين كان ، بلا شك ، بهم بكشف قوانين الفن الجميل من حيث هى أولاً وقبل كل شىء جزء من ناموس الطبيعة . ولكنه سرعان ما عرف القوانين الأساسية للشعر دون أن يتقدم بتطبيقاتها كما نرى من القواعد التى وضعها لتأليف المأساة الكاملة . . وفى زمننا ، وب نفس الطريقة ، بدأ رسكن (Ruskn) فى مؤلفه (Modern Painters) بفحص مبادئ عامة ، وبعد أن أقنع نفسه بطبيعتها حاول أن يطبقها على مصورين وشعراء كثيرين ، محدثاً بذلك ثورة هائلة فى ميدان د الذوق ، . وهذا النقد من جانب كورثوب يقوم على أساس يشبه الأساس الذى تبنياه من قبل ، وهو أنه تلزم للناقد نظرية إستطيقية قبل أن يمارس عمله النقدي .

والواقع أننا نحمل النقد القديم كثيراً من العنت إذا نحن تطلبنا فيه هذه الفروق القديمة ، فكل من حكم على شىء بالحسن أو القبح فقد نقده ، دون أن تكون له الخبرة الجمالية الكافية ، أو بعبارة أدق دون أى محاولة تبذل

في سبيل تبين النقد القديم مستقلاً عن ملايسات أخرى ، لا يمكن أن ننظر بتوفيق كبير . وهى في الوقت نفسه ستواجه لونين من النقد ، ذلك اللون الشائع من النقد - ولنصطلح منذ الآن على تسميته بالنقد الشعبي - وهو الذى يقف عند تذوق العمل الفنى والقول بجماله أو قبحه ، واللون الثانى هو ذلك اللون من النقد الذى يعتمد على نظرية أو أساس إستطيق ، ويصدر الأحكام ويقوم الأعمال بحسب المفهومات للنظرية . وطبعى - حين ننظر إلى النقد القديم - أن نجد اللون الشعبي من النقد هو الغالب ، بما يضطرنا إلى الاهتمام به بجانب اللون الآخر .

من هذا يتضح لنا الميدان الذى سنعمل فيه فنجدته فسيحاً ، حين يكون النقد فى أى صورة من صورة ، ومختلطاً بأى لون آخر من ألوان المعرفة ، هو المادة التى يقتضينا البحث درسها والكشف عن الأصول الأولى أو الأسس الثابتة أو المتطورة التى تكمن خلف هذه المادة .

وكما أننا لانستطيع أن نقول بوجود نقد بحث ، أو نقد لمجرد النقد ، عند الاغريق^(١) ، فكذلك الشأن فى النقد العربى . فالإنسان يمجى أول الأمر عن إدخال الفلسفة الاستطيقية فى تاريخ النقد الاغريقى ، ولكنه سرعان مايكشف أن أغلبية الذين كتبوا عن الأدب الاغريقى قد أدخلوها فى تقديرهم^(٢) . بل أكثر من هذا أن تاريخ البلاغة عند الاغريقى يكون جزءاً واضحاً من تاريخ النقد العام . وباستعراض مؤرخ مثل إجر Egger نجد أشياء كثيرة غير النقد البحث قد دخلت فى تاريخه . وكذلك يكون الأمر بالنسبة للنقد العربى .

وفى سبيل البحث عن تلك الأصول أو الأسس لن نمنع أنفسنا من الامتداد إلى ميادين قد يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن ميدان النقد وإن

(١) Criticism for Criticism, s. ٤ake, راجع , Denniston(F.D.):op.cit.

pp. 8 - 9 introd.

(٢) دنستون السابق ص ٨ من المقدمة

كانت هى فى حقيقة الأمر ذات أهمية كبرى فى إلقاء الأضواء الجديدة على هذه الأسس التى لم يحاول أحد - قبل اليوم - أن يبحث عنها ، أو بعبارة أدق أن يتبينها ويبينها .

ولم يكن بسبيل المصادفة أن يكون عنوان هذا البحث إذن : الأسس الجمالية ، . . وليس الأسس الإستيطيقية ، لأن الأسس الاستيطيقية أكثر تحددآ فى الميدان من جهة ويصعب - إن لم يستحل - أن نجدها منفصلة متميزة . وفيما يختص بالنقد العربى يكاد يكون من المؤكد أنه لاوجود لهذه الفلسفة الاستيطيقية . أما الأسس الجمالية فإنها توسع لنا فى الميدان من ناحية ، وتضع بين أيدينا مادة وفيرة من ناحية أخرى . وهى قبل هذا وذاك يمكن العثور عليها فى النقد العربى الذى يمكن أن نطلق على جزء كبير منه النقد الشعبى ، ذلك النقد الذى سبق أن قلنا عنه إنه يعتمد على التدوق والتفاعل مع العمل الفنى ، والقول عنه إنه جميل أو قبيح ، تماماً كما يطلق هذان اللفظان على غير العمل الفنى من الأشياء ، كالأشياء الجميلة أو القبيحة فى الطبيعة ، فيدلان على مجرد الاستحسان والاستهجان .

ولعلنا الآن قد وصلنا إلى المرحلة التى يحسن فيها الوقوف عند مفهوم الجمال والقبح قبل أن نصل إلى المرحلة التى يكون فيها الحديث عن الأسس التى يقوم عليها الاستحسان والاستهجان . وهذا ماستتناوله فى الفصل التالى .

الفصل الثاني

الجمال والقبح فى تاريخ الوعى الجمالى

« هل يستطيع الفن أن يتخذ الشر موضوعاً ويستخلص منه صوراً فنية جميلة ؟ وبمادة أدنى وأوضح ؛ هل فى الشر جمال يصلح موضوعاً للفن ؟ »
طه حسين

« إن النور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان » .
شارل برنار

من الطبيعى جداً أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين فى مختلف العصور والأمكنة ؛ ذلك أن التعريفات فى هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة فى فهم الجمال . وطبيعى أن يختلف الناس فى فهم الأشياء بخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن فى الجمال والقبح وغيرهما من المفاهيم المطلقة . ونود الآن أن نلمس ما يمكن إبرازه وتمييزه من الأفكار والتعريفات التى أطلقت على الجمال والقبح لنحدد منها الجوانب التى تناولها الباحثون . وهذه الوقفات الجمالية شديدة المساس بما نحن بسبيله من تبين الأسس التى نبني عليها عادة حكمنا الجمالى .

وقد قلنا إن الحكم بالجمال أو القبح فى ميدان النقد شىء مألوف وشائع عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم ويحسن بنا أن نعرف الآن — قبل المضى فى تتبع الصور المختلفة من الوعى الجمالى — أى شىء نعنى عندما نطلق كلمة الجميل أو القبيح على عمل فنى . ذلك أن هاتين اللفظتين لا تطلقان — كما يقول كيرت جون ديكاس C. J. Ducasse فى كتابه « فلسفة

الفن (The Philosophy of Art) (١٩٢٩) — إلا من جانب الناقد وحده وليس لهما أى معنى من وجهة النظر الإبداعية عند الفنان . وقد يكون هذا الناقد هو الفنان نفسه عندما يلتفت فيما بعد ليتأمل ويقوم عمله ، أو يكون شخصاً آخر . فهذا الذى نقوم به بقولنا إنه جميل أو قبيح ، إذن ليس مطلقاً هو العمل الفنى بهذه الصورة ، أى من حيث هو إنتاج رغبة الفنان فى أن يحسم مشاعره فى شيء ، ولكن المتلقى لا يتأمل سوى الشيء نفسه دون أن يشير مطلقاً إلى مسألة ما إذا كان هذا الشيء من إنتاج الفن أو الطبيعة . ومن جهة أخرى فإن النقد بهذه المثابة سيقصر اهتمامه على قياس النجاح أو الفشل فى الفن ، أى محاولة الفنان بصورة واعية أن يعطى شعوره صورة موضوعية . ومع ذلك فن الواضح أن الفنان وحده هو الذى يكون فى وضع يستطيع فيه أن يقرر ما إذا كان ، أو إلى أى مدى ، قد نجح فى شيء يحسم شعوره تجسماً كافياً . واختبار النجاح فى محاولته إعطاء صورة موضوعية لشعوره — كما رأينا — هو تبين ما إذا كان الشيء المبتدع يعكس فى التأمل الشعور الذى حاول أن يعبر عنه . أما كنه هذا الشعور فشيء لا يعرفه سواه ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يقوم بالاختبار . فإذا استطاع الفنان أن يقول : نعم ، هذا يعكس إلى تماماً ذلك الشعور الذى كان لدى ، فإن هذه تكون هى الكلمة الأخيرة فى الموضوع ، أى فيما يختص بالنجاح فى محاولة التعبير الموضوعى عن شعوره . ولكن من الممكن القول بحق فى مثل هذا النوع من النجاح إنه شيء له أهميته عند الفنان وحده أو يحتمل أن يكون كذلك عند أمه أو زوجته . ومن ثم فإن الصورة الموضوعية للشعور ، كما تظهر فى هذا الاختبار ، يمكن أن توصف بأنها خاصة أو فردية ، تميزها عن الموضوعية الاجتماعية (١) التى يكون امتحانها من حيث قدرة الشيء على نقل شعور الفنان — فى التأمل — لا إليه فحسب بل إلى الآخرين

كذلك . . . (١) ونحن عندما نجد متعة في تأمل العمل الفني ، فهي المتعة التي توجد ليس في الشعور الذي أخذ صورة موضوعية في العمل (الذي يمكن أن يجعل من العمل الفني جميلاً) ، بل في نجاح محاولة الشخص في أن يعطي جانباً من جوانب ذاته الشاعرة صورة موضوعية وتبقى هذه المتعة الأخيرة ، سواء أكان الشعور المبتدع جميلاً أم قبيحاً ، (٢) .

فالحكم بالجمال أو القبح ينصب على شعور الفنان ، وإن كان ذلك الحكم لا يمنعنا من أن نجد المتعة في العمل الفني من حيث نجاح الفنان في التعبير عن هذا الشعور أو بعبارة أخرى فإن هناك شيئاً معبراً عنه وشيئاً معبراً .
وحين نقول إن هذا العمل الفني جميل أو قبيح فإننا قد نعني التعبير (وعندئذ يكون حديثنا عن شيء آخر غير الجمال ، ليسكن المتعة كما يسميهاديكاس) ، وقد نعني المعبر عنه (وعندئذ فقط نكون قريبين من الحديث عن الجمال والقبح في الأشياء الخارجية) . هل جمال هذه الأشياء أو قبحها يؤثر في حكمنا على العمل الفني بأنه جميل أو قبيح (أو إن شئت بأنه ممتع أو مؤلم) ؟ الجواب على ذلك موضعه في الفصل التالي ، ويكفي غرضنا هنا أن نكون على وعي تام بهذه الثنائية المفروضة في العمل الفني (تعبير ومعبر عنه) قبل أن نتبع الخيوط التي مربها الوعي الجمالي ، ومدى ما يمكن أن يكون لها من صلة بالنقد أو أثر فيه .

- ١ -

رغم ما هو معروف عن الرجل اليوناني من أنه كان يولد فناناً ، وأن ثقافته كانت تصله بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة ، فإن ظهور النظر الجمالي جاء متأخراً ، فلم يظهر إلا في عهد سقراط ، والسبب في ذلك هو

(١) Carritt, E F. : Philosophies of Beauty, (Oxford, C'arendon Press, 1931), pp. 313—4

(٢) Ibid; p. 315.

أن شيئاً من الدراسة الجمالية لا يتأتى إلا في فلسفة منظّعة لها صورة متكاملة. وقد كان الفكر اليوناني قبل عصر بركليس غير قادر على الحصول على أسلوب منهجي صحيح (١). ويمكننا أن نجعل أفلاطون نقطة البداية، لأنه به حقاً بدأ نظرية الجمال (٢) اليونانية. صحيح أن أكراتوفان وهرقليطس قد نقدا هوميرو قبله بزمان طويل، ولكنهما صنعا ذلك من وجهة نظر أخلاقية بحثة (٣).

ورأينا أن أفلاطون لم يكن أسعد حظاً منهما في فهمه للعمل الفني، فنحن نعرف أن نظريته في المثل جعلته يفترض وجود مثال للجمال خارجي (٤). وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال. والعمل الفني نقل أو محاكاة (٥) لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال. فهو إذن شبيه بالشبيه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي. ويتضح ذلك من محاوره أفلاطون المسماة «هيبياس» (٦)، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون — كما يقول على لسان هيبياس — في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها. فالذهب أجمل من العاج، وهذا أجمل من الحجارة، وكان يلزم فنّاناً مثل فيدياس (٧) — بناء على ذلك — أن يصنع تمثال أثينا أو على الأقل عينيها وبقيّة وجهها ويديها وقدميها من الذهب، ولكنه

(١) Encyc. of R. & Eth. vol 2, p. 444.

(٢) aesthetic theory. وفي رأينا أن دنستون متساهل — بحسب ما رأينا في الفصل السابق في استخدام كلمة aesthetic هنا. إلا أن يكون المقصود بها مجرد الوصف لا النسبة إلى علم الاستطفا. وميلاً منا إلى هذا الفهم الأخير ترجمناها بنظرية الجمال.

(٣) Denniston The Theory of Lit, pp. 18-19, introd

(٤) transcendental

(٥) imitation

(٦) Hippias Major

(٧) Pheidias.

صنعها من العاج ، وإذا كان العاج جميلا فقد صنع المقلتين من الحجارة. وهنا يجري الحوار على هذا النمط :

سقراط : أفي الحجر الجميل جمال كذلك ؟ .

هيبياس : إذا كان في مكانه الصحيح وجب أن نوافق على ذلك .

سقراط : وإذا سألنا — السائل — عما إذا كان قبيحاً عندما يكون في غير مكانه ، أوافق أم لا ؟ .

هيبياس : يجب أن نوافق .

سقراط : عندئذ سيقول دأبلغت بك حكمتك إلى تقرير أن العاج والذهب يجعلان للأشياء منظرأ جميلا عندما يكونان مناسبين للغرض ، وإلا فهي قبيحة ؟ (١) . وتستمر المحاورة لتؤكد أن موافقة الأشياء لنا لا تكسبها إلا جمالا عارضا (٢) .

فالأشياء الجميلة حقاً هي التي تستقل بجمالها عن أى هدف خير أو نفعي أو يوافقنا بصورة من الصور . والأشياء عند أفلاطون ليست قسمين : جميلة وقبيحة ، بمعنى أن مالمس جميلا يكون قبيحاً حتماً ، وإنما هناك مرحلة يخلو فيها الشيء عن كلا الوصفين . فكما أن غير العالم لا يكون حتماً جاهلاً وإنما هو وسط بين طرفين متناقضين ، فكذلك الأمر بالنسبة لغير الجميل (٣) . وهذا يوضح لنا ما نحن بنسبيله من تقرير أن الجمال عند أفلاطون في الأشياء وأنه

(١) Carrigg op. cit, pp 6-7

يلاحظ أن هيجل يرى أن الإنسان كائن واع مفكر ، وهو يستطيع أن يفكر في الأشياء وفي نفسه كذلك بكس الكائنات الأخرى ، وهو حين يفكر في الأشياء يحاول أن يرآبه الصديق الذي يتنه وبينها بأن يلقي ظللا من نفسه عليها ، ومن ثم فإن المادة في العمل الفني أو العنصر الحي فيه يتأهل مكانه فقط بمقدار تماثله لعقل الإنسان ، لا بمحكم مادته الخاصة (راجع نفس الكتاب ، ص ١٦٢) .

ibid : p. 9. (٢)

Platon Le Banquet, On de L'Amour, Paris, Payat, (٣)
1926, 5ième Tirage, pp. 125-6

يتفاوت فيها إلى أن يصل إلى مرحلة يفقد فيها الشيء صفة الجمال ، ولكنه لا ينتقل إلى المرحلة الدنيا ، مرحلة القبح .

أما مثال الجمال أو الجمال المثالي فهو مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل ، فهو يختار عناصره من الأشياء الطبيعية ويؤلف منها وحدة غاية في الجمال بحسب هذا المفهوم أو باستخدامه مقياساً خاصاً خفياً . ومن ذلك نلص القرب من نظرية الجمال المثالي كما تسلمها أفلاطون من سقراط ، ولم يكن عليه سوى أن يخطو بعد خطوة واحدة (١) .

ومن ذلك يتبين لنا أن أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال ، وينزع نزعة موضوعية عندما يلتصق بمظاهر هذا الجمال في الأشياء ، ففي الأشياء جمال ، وهو جمال نسبي بالقياس إلى مثل الجمال . وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال . بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون في فهمه للجمال في أنه كان تجريدياً ، مثالياً ، وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل .

وربما كان تلخيصنا لأفلاطون يلخص لنا كذلك الاتجاه العام السائد في فلسفة الجمال عند الإغريق ، ذلك أن أرسطو — أضخم شخصية فلسفية عندهم — لم تكن له نظرية جمالية بالمعنى الصحيح الذي يتمثل عند أفلاطون مثلاً بينما نجد لوفجين مثلاً فيما بعد بيني نظريته في الفن على أساس من مفهوم للجمال هو مفهوم النظرية الأفلاطونية مع بعض التعديلات التي تتفق واتجاهه الصوفي ، فإن أرسطو لم يحاول شيئاً من ذلك ، ولا جدوى في محاولة بناء نظرية في الجمال من الملاحظات الجزئية التي تركها لنا — أرسطو . فهو يجعل من الجمال مبدءاً منظماً في الفن ، ولكنه لم يقل ألبتة — أو يعن — أن غاية الفن هي جلاء الجميل . والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لاهن

(١) Egger, E, Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs (2ème Ed, Paris 1889), p. 128

بحث في الجميل وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، وللآثار التي ينتجها، (١) ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن . فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدثه في الإنسان . ودائرة معارف الدين والأخلاق تركد ذلك حيث تقول : « هناك طابع عام فيما نعتقد ، يميز كل نظريات الجمال اليونانية ، وهو اعتبارها الجمال صفة في الأشياء . وهم إذا حدث أن فكروا في الأثر الذي تتركه في الفرد فإنهم لا يصنعون ذلك إلا بطريقة ثانوية ، لا يروا في الأثر عنصراً جوهرياً في الجمال . والنتيجة هي أن التأملات اليونانية في الجمال ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالميتافيزيقا ، (٢) ،

وليس غريباً أن ترتبط تأملات الإغريق في الجمال بالميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) لأن النظرية الفلسفية عندهم كانت في أساسها تهتم بالطبيعة أو ما وراء الطبيعة ، ولذلك لم يكن الجوهرياً ، ولا الدوافع كافية لإدخال فلسفة الفن . وهي إذا تجاوزت ذلك فإنها تبحث من وقت لآخر في النفس ، أو على وجه التحديد ، فلسفة العقل ، وفيما يختص بمشكلات الجمال الفلسفية فإنها كانت تشير إليها إشارات عابرة ، سواء بصورة سلبية كما هو الشأن في إنكار أفلاطون قيمة الشعر ، أو بصورة إيجابية ، كما هو الشأن في دفاع أرسطو الذي حاول أن يفرد للشعر ميذاً خاصاً بين ميدان التاريخ والفلسفة ، أو — فيما بعد — في تأملات أفلوطين الذي ربط للمرة الأولى بين مفهومات (الفن) و (الجميل) السابقة غير المرتبة (٣) ، .

والآن يحسن بنا أن نتبين مفهوم الجمال عند أفلوطين وإلى أي مدى نجح في الربط بينه وبين الفن .

Butcher ; Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, (١)
with a Critical Text and a Translation of the Poetics; (4th.ed,
Mecmillan and Co, London 1932), p. 162

E.R.E. vol 2, p. 444 (٢)

Encyc. Brit. : vol. 1. p. 270 (٣)

الواقع أنه من الصعب كذلك أن نتبين من خلال الفلسفة الصوفية في الإسكندرية نظرية حقيقية في الفن ، فقد اختلط البحث الميتافيزيقي بالأخلاق ، وشغل الفلاسفة بذلك ، مما لم يترك مجالاً للبحث في العبقرية المبدعة مستقلة . وإذا كانت النظرية الجمالية في الفن بحاجة دائماً إلى ما يسندها من رأى في الخيال ، فقد كان اهتمامهم بهذا الخيال أقل منه في الماضي ، باستثناء حكيم معاصر لأفلوطين هو فيلوسترات Philostrate ، فهو الوحيد الذى ترك لنا في القدم تعريفاً صحيحاً للخيال الشعري (١)

والجميل عند أفلوطين والمدرسة الأفلوطونية الحديثة — يشير إلى الواحد Unus المطلق الخير الذى تصدر عنه انصورة المشعة (٢) . ولاشك أنه من الواضح تأثير هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في الجمال المفرقة في محاوراته كالمائدة وفيدر وهيباس (٣) . وقد تكون أكثر من مصادفة أن ينشر الجزء الثالث من «التاسوعات» (وفيه يتكلم أفلوطين عن الجمال والحب) مع المائدة في مجلد واحد (٤) . وإذا كان أفلاطون قد وُحد بين الجمال والخير فقد تأثره أفلوطين ، فعنده كذلك أن الجميل هو الخير ، والخير في هذا الرأى كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه ، كما هو مصدر كل شيء ومبدؤه (٥) ، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء وهو جميل لأنه خير . فالخير هو المبدأ الأول الذى يصدر عنه الجمال . وإذا كان للجمال هذه الطبيعة ، فإن الوسيلة إلى إدراكه هي الروح أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال (١) ، وسوى

(١) Egger Essai sur L'Histoire .., pp. 473—4.

(٢) Charles Bernard ; Esthétique, et Critique. p. 97.

(٣) يبدأ بحث الجمال عند أفلوطين بمحاكاة لمحاورة هيباس ، وينتهى بمحاكاة لمحاورة

فيدر، راجع : Egger; op. cit , p. 475

(٤) راجع نشرة Payat للمائدة سنة ١٩٢٩ ، الطبعة الخامسة .

(٥) Charles Bernard ; op. cit .. p. 53.

إحياءات الحقيقة وهذه الأداة يجب أن تهذب ، فيجب أن تصقل
 بالتفكير الراقى وبجياة الألم . وأخير أسترى أنه رغم أن الخير والجمال
 شيء واحد فإن الجمال مع ذلك يقع في مجال أدنى من الخير ، هو في
 الحقيقة ليس سوى محاكاة (١) . وفي الإنياذة : يتساءل أفلوطين : كيف
 يمكن رؤية جمال النفس الخيرة ؟ (ويجب) عد إلى نفسك وانظر ،
 فإذا لم تر الجمال فيك فاصنع ما يصنعه المثال بتمثال ينبغي أن يكون
 جميلا ، فهو يزيل جزءاً ويكشط ويهذب ويحفف حتى يستخلص من
 الرخام خطوطاً جميلة ، فأزل مثلة الزائدة وعدل المنحرف وأجل المعثم ليصبح
 وضئيا ، ولا تكف عن نحت تمثالك حتى يستعلن نور الفضيلة الرباني ،
 وحتى ترى الفضيلة مستقرة على العرش المقدس (٢) ، وهي نزعة صوفية
 واضحة في فهم الجمال وإدراكه . فالجمال عند أفلوطين حقيقة علوية لها طبيعة
 نورانية متحدة بذات الإله . وهذه الحقيقة تمتد في الأشياء إلى أن تظهر
 ظلالها التي ندركها بالحواس . فالجمال الذي ندركه بالحواس ليس هو جوهر
 الجمال ، وإنما إدراك الجمال (تلك الحقيقة النورانية) لا يتأتى إلا بأداة من
 نفس الجوهر هي الروح . ولكن الروح ليست خالصة وإنما هي مرتبطة
 بالجسم (وهو معدن آخر معطل لعملها إلى حد كبير) مما يحول دون إدراكها
 للجمال إدراكا كافيا . وهي في سبيل هذا الإدراك في حاجة إلى رياضة تصفيها
 وتنقيها إلى أن تصبح في حالة مناسبة لإدراك ذلك الجمال . وأفلوطين نفسه
 يقول : « يجب أن تصبح العين معادلة ومشابهة للشيء المرئي كما يمكن
 استخدامها في تأمله . ولن ترى عين الشمس دون أن تصبح مشابهة لها .

shadows — beauties — reflections. (١)

Saintsbury (George) A History of Criticism .. (William (٢)

Blackwood and Son, Edinburgh and London), 4th ed , vol. 1, p. 68.

Charles Bernard : op. cit., p. 56. (٣)

ولن ترى نفس الجميل دون أن تكون جميلة (١) ، .

ولكن ما شأن الجمال في الأشياء وفي الفن عند أفلوطين ؟ .

قلنا إن هناك ذلك المبدأ المتحد بالإله والذي يشع في الكون وتتغلغل أشعته في الأشياء فتكتسب من صفته بقدر ما تنال منه . ومن ثم تبدو الأشياء في سلم هابط من الجمال المطلق إلى القبح ، وبينهما سلسلة متصلة من الأشياء كل حلقة منها أقل من سابقتها درجة في الجمال (٢) ، شأنها في ذلك شأن النور الذي يكون أقوى ما يكون في مصدر النور ذاته ثم يقل مع البعد عن هذا المصدر شيئا فشيئا إلى أن يكون الظلام .

والفنان يتمتع بروح شفافة مهذبة تستطيع أن تدرك الجمال في أعلى درجاته ، أو بعبارة أخرى أن تدرك الجمال المطلق ، ذلك الجمال الذي يفوق جمال الأشياء بمراحل متباينة البعد ولكنه يفوقها جميعا على كل حال . فإذا نقل الفنان شيئا من هذه الأشياء كان عمله الأساسى هو أن يقرب به ما أمكن من ذلك الجمال المطلق الذي أدركه من قبل بروحه . فهو إذن يترقى به في مدارج الجمال باكتناحه جوهر هذا الشيء الأصيل ، والذي لا بد أن يكون جميلا . وهذا هو السبب في أن الفنان ينبغي عليه ألا ينقل الطبيعة نقلا رديئا ، بل يحاول أن يصل بنظاره الثاقب الذى صدرت عنه كل الحياة ، ويصحح النقص في الأشياء المحسوسة بحسه (٣) . فإذا كان الشيء في وجوده المستقل يتمتع بدرجة ما من الجمال فإنه يترقى في مدارج الجمال إذا هو ظهر في عمل فنى . والروح الجميلة هى التى تكشف عن الأشياء التى تدخل في ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق ، ومحك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها . ومن ثم فالقبح هو ما يصدمنا لأنه نقيضنا . والشبه الذى

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 33

(٢) E.R.E. ; vol. 2, p. 445.

(٣) Id.

بين الأشياء الجميلة وبين أرواحنا التي تدركها له أصله في الفكرة Idea التي يصدر عنها هذه وتلك جميعاً (١) .

وقد فسر أفلوطين في الإنيادة الجمال الفني بأن فرق بينه وبين جمال الطبيعة . فرأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسه يد فنان . فالجمال إذن ليس في الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد ، ولكنه في تلك الخاصية التي أضافها الفن إلى الحجر . وهذه الخاصية كانت في نفس الفنان قبل أن تخرج في الحجر . وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه في الحجر . ومن ثم فالعمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي ولكنه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة (٢) .

فإذا كان الفنان لا ينقل إلينا الشيء كما هو وإنما هو يتعمقه بنظره الثاقب ويكمل ما فيه من نقص ، أو بعبارة أخرى يضيف عليه من نفسه (مستلهماً النبع الأول للجمال) ما يجعله جميلاً أو أكثر جمالاً مما هو — فكيف إذن يدرك متلقي الفن الجمال الذي سبق أن أسبغه العمل الفني على الأشياء ؟ أو بعبارة أخرى كيف يدرك الجمال كما يبرزه العمل الفني ؟

بالرجوع إلى فكرة التعادل عند أفلوطين، التي تحتم وجود التوافق بين الشئيين (الشمس والعين مثلاً) حتى يتم الإدراك ، نستطيع أن نعرف الجواب على هذه المسألة . فإذا وجد متلقي الفن المناسب للعمل الفني الذي أمامه ، أو بعبارة أخرى إذا تم التوافق بين الجمال في العمل الفني وروح متلقي هذا العمل ، أمكن إدراك هذا الجمال . ومن ثم نستطيع القول إن حياة العمل الفني يكيفها الإدراك المباشر (٣) المزدوج عند مؤلفه ومتلقيه، فالنور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد في العالم سوى عيمان (٤)

(١) Croce : Aesthetic, p. 167.

(٢) Carritt : philosophies of Beauty, pp. 47—8.

(٣) intuition

(٤) Charles Bernard, Esthétique et Critique, p. 34.

هذه هي آراء أفلوطين في الجمال والقبح وفي صلتها بالفن . وقد كان في وسعنا أن نكشف عن قيم فنية في هذه الآراء لو كان منهجنا في هذا الفصل نقدياً وليس تاريخياً . ويكفي أن نعلم أن واحداً من كبار المشتغلين بالاستطيقا (شارل برنار) قد كتب كتابه (الاستطيقا والنقد) كله تقريباً من وجهة النظر الأفلوطينية .

- ٣ -

وإذا نحن مضينا إلى العصور الوسطى وجدنا فلسفة أفلوطين تحتل مكاناً بارزاً من التفكير الجمالي عند فلاسفة المسيحية أو فلاسفة الكنيسة بلفظ أدق . ولكن هل أهملت فلسفة أفلاطون وأرسطو واكتفى الآباء بصوفية أفلوطين ؟ يبدو أنها لم تهمل ، لكنها كيفت تكييفاً خاصاً يتلاءم مع الفهم العام والفلسفة العامة التي سادت العصور الوسطى .

كانت الاستطيقا في الكنيسة ، أو بلفظ آخر الاستطيقا الدينية في العصور الوسطى ، تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون . ويعد سانت أوغسطين ممثلاً لهذه الوجهة ، وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو — أفلاطونية (١) .

ولكن كيف يمكن الجمع بين أرسطو وأفلاطون واستخراج فلسفة موحدة من نظريتهما في الجمال تتماشى مع ذلك الاتجاه الفلسفي الديني السائد في تلك العصور ؟ .

الواقع أنه من الممكن الجمع بين أفلاطون وأرسطو في البحث الجمالي لأنه نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدئين أساسيين .

الأول هو أن الجمال في النظام وفي العناصر الميتافيزيقية التي يشملها النظام ، أعني الوحدة والتعدد (الانسجام ، السيمتريّة ، التناسب) . ومعروف أن دراسة الوحدة والتعدد مشكلة من أهم المشكلات التي شغلت الفكر

اليوناني ، ودراسة النظام هو الجانب الجمالي من هذه المشكلة . . أفلاطون يقول : د إن الوزن (١) والتناسب هما عنصر الجمال والكمال . وكذلك يكتب أرسطو (Poetics, vii4) إن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة .

والثاني : أن الجمال هو الخير . وعندما نتذكر أن فكرة أفلاطون الأساسية في الميتافيزيقا هي الخير وليست الحق ، فإننا ندرك النقص في القول الذي نسب إلى أفلاطون خطأ وهو : د إن الجمال هو وضاء الحق ، وقد حاول أرسطو أن يشخص بعض الفروق المميزة بين الجميل والخير ولكنها كانت فروقا سطحية (٢) .

وهكذا تبرز النظرتان عند فلاسفة العصور الوسطى لتكونا أساس نظريتهم في الجمال ، تلك النظرية التي يمثلها سانت أوغسطين أصدق تمثيل في كتابه د الجميل والموافق ، (٣) . ولإذن فالنظرية الأرسطو أفلاطونية هي الأساس ، د ومن الخطأ إرجاع نظريات الفلاسفة اللاهوتيين الخاصة بما يكون الجمال في الأشياء إلى أثر الأفلاطونية الحديثة ، فإن النظرية التي قبلت باتفاق كانت هي النظرية الأرسطو أفلاطونية ، بعد أن وسعت وأصبحت في وضع يتماشى مع نظريات للجمال الميتافيزيقية الأخرى ، (٤) .

ومن الباحثين المحدثين من يرى عكس ذلك ، ويذهب إلى أن ، التفكير الجوهري في استطيعا سانت أوغسطين يدعونا إلى اعتبار الطبيعة هي العمل الفنى لله . وفي هذا التفكير أيضاً تتركز كل استطيعا العصور الوسطى . وزيادة على ذلك فإن التطورات الواسعة ، ووجهات النظر الأصلية التي كانت تنتشر في العادة ويقول بها أساتذة أشهر المدارس في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كانت نقطة البداية في نظرياتهم - كما كانت نقطة النهاية - هي هذه المعرفة بالله

(١) measure

(٢) E.R.E. : vol. 2. op. 444—5

(٣) De pulcro et apto (Croce : op cit , p. 175) وقد فقد هذا الكتاب

(٤) E.R.E. : vol. 2, p. 446

من حيث هو فنان الكون . وهي فكرة أفلوطينية صرفة ، وهي تؤكد سيطرة الأفلوطينية على كل استطبيقا العصور الوسطى . وإذا كان سانت أوغسطين من جهة أخرى يرتبط في كثير من الرضا بقانون الانسجام التابع لقانون الكثرة ، فإن هذه النظرة الأرسطية ذاتها تعود به إلى الوحدة التي هي الله (١) . ومعنى ذلك هو أن الفلسفة الأفلوطينية هي أساس التفكير الجمالي عند فلاسفة العصور الوسطى ، وأن النظرية الأرسطو أفلاطونية قد حورت بما يتفق مع هذه النظرية . والذي أخشاه هو أن يكون دبر نار ، مندفعاً (وهو في كتابه يدافع عن الأفلوطينية) في القول بأن النظرية الأفلوطينية كانت أساس الفلسفة الجمالية في العصور الوسطى ، وعند سانت أوغسطين بصفة خاصة .

والحق أن سانت أوغسطين يعرف الجمال عموماً بأنه الوحدة (٢) ، وجمال الجسم بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون (٣) . ويعود التمييز القديم بين الشيء الجميل في ذاته والجمال النسبي للظاهر في كتابه De pulcro et apto والاسم نفسه يبين أنه عاد إلى تأكيد التمييز القديم بين الجميل في ذاته ، والجميل نفسياً (٤) وفي مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماماً ذلك الشيء الذي هي صورة مساوية له (٥) .

ويسأل سانت أوغسطين : دهل هذا جميل لأنه مرض أم أنه مرض لأنه جميل ؟ . ويجب : إن هذا يرضى لأنه جميل ، وهو جميل لأن أجزائه تتشابه وينتظمها انسجام واحد ، (٦) .

وقد يعني هذا أن سانت أوغسطين يسير في هذا الرأي خلف أرسطو ،

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique p.280

(٢) unity (omnis pulcritudinis forma unitas est)

(٣) congruentia partium cum quadam coloris suavitate.

(٤) quoniam apte accommodaretur alioni.

(٥) Si perfecta implet illud cuius imago est, et coaequatur
et (see Croce : op. cit . p. 175)

(٦) Charles Bernard . Esthétique et Critique, p. 280

ولكن يجب ألا ننسى أن قانون التساوى والتشابه والانسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما ، وهو متحد بالحقيقة ، بالحكمة ، بالله ، (١)

والحق أن الإنسان يجد مشقة في الفصل فيما إذا كان سانت أوغسطين متأثرآ في أساس نظريته بالنظرية الأرسطو أفلاطونية أو بالنظرية الأفلوطينية .
ويكفي أن الأفلوطينية تدين بالكثير للأفلاطونية ، مما يزيد هذه المشقة .
ولكن من الممكن القول (حيث تجمع المصادر) بأن النظرية الأفلاطونية الحديثة قد تبناها سانت بازيل St. Basil ، ذلك الكاتب الذي استعار لنفسه اسم ديوتسيوس (Dionysius) ، وكان للأخير أثر عظيم في استطبيقا العصور الوسطى ، (٢) ويتضح ذلك في مؤلفاته المراتب السماوية والمراتب الكهنوتية ، الأسماء المقدسة (٣) وقد احتل الإله المسيحى مكان الخير الأسمى (٤) أو الفكرة Idea هكذا : الإله ، الحكمة ، الخيرية ، الجمال العلوى ، مصدر الأشياء الجميلة في الطبيعة ، وهذه هي سلم لرؤية الخالق (٥) . وقد سبق أن رأينا أن أفلوطين هو الذى قال بمبدأ الفكرة التى هى أصل تصدر عنه أرواحنا فى تأملها كما تصدر عنه الأشياء الجميلة المتأمل . فأثر أفلوطين هنا واضح كل الوضوح ، وكل الذى صنعه الفلسفة المسيحية - لأنها كانت فلسفة لاهوتية أولا وقبل كل شئ - هو أنها استبدلت الإله بالفكرة الأفلوطينية . ومن ثم فقد اتصلت الاستطبيقا بالمسائل الاعتقادية ، وتوجهت كل الأبحاث فيها إلى إثبات فنية الإله التقدير كما تتمثل فى كونه البديع .

أما سانت توماس الأكوينى فيختلف قليلا عن سانت أوغسطين فى أنه

Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 281 (١)

E.R.E. vol.2, p. 446. (٢)

De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De (٣)

divinis nominibus, etc, وبخاصة فى كتابه الأخير

summum bonum. (٤)

Croce : op. cit. p. 175. (٥)

يتطلب في الجمال ثلاثة أمور : التكامل أو السكال (١) ، والتناسب التام ، والوضوح . ويتبع أرسطو في تمييزه بين الجميل والخير : فيعرف الأول بأنه ما يتمتع بمجرد تصوره (٢) . وقد أشار إلى الجمال الذي تستحوذ عليه الأشياء حتى الرديئة منها إذا هي حوكت بحاكة حسنة (٣) .

ومهما يكن من شيء فإن هذه التأملات قد استمرت في انقلاطها بعيداً بعيداً عن اعتبارات الفن التي ربطها بها أفلاطون وكثيراً ما تكررت تعريفات الجمل الجوفاء التي أطلقها شيشرون وغيره من قدامى الكتاب (٤) . وتسرد نظرية الفن التعليمي أو الأخلاقي المنومة على كل ما عداها . وقد ساعدت على نوم أبحاث القدامى وشكوكهم بقدر ما ناسبت قيام فترة انهيار نسبي للحضارة (٥) .

ويأتى عصر النهضة ، وهو إلى حد بعيد يشبه العصور الوسطى من حيث قيمتها ، فإن كل ما لهذه العصور من قيمة لا يعدو أن يكون قيمة تاريخية ، ذلك أننا — كما رأينا — لم نجد أى تقدم ملحوظ في ميدان الدراسات الجمالية ، فضلاً عن ابتكار النظريات الجديدة في هذا الميدان . والنظريات القديمة لم تفهم فهما مستقلاً واضحاً ، بل نجدها تتشكل بحسب الروح السائد . وقليل من هذه الأبحاث ذو قيمة بالنسبة للتاريخ العام للعلم ، فضلاً عن تاريخ الحضارة .

كذلك الأمر فيما يختص بعصر النهضة ، فإن الكتب القديمة بعثت وقرئت مترجمة وشرحت ، كما بعثت النظريات القديمة ، ولكن هل أصيف إلى الميدان نظريات جديدة؟ هل فهم الجاهل مستقلاً عن النظرية الأرسطوية — أفلاطونية؟ هل وجدت النظرية الاستطيقية التي حوّل تطبيقها في دراسة

integrity or perfection. (١)

pulcrum id cuius ipsa apprehensio placet, (٢)

Croce : op. cit, p. 176. (٣)

Ibid, p. 175. (٤)

Ibid, p. 176. (٥)

الفنون ونقدتها ؟ « لقد ترجم الكتاب القدامى وشرحوا ، وكتبت وطبعت أبحاث كثيرة عن الشعر والفنون والنحو والبلاغة والمحاورات والأبحاث الخاصة بالجميل . وبذلك ازدادت الكميات واتسع العالم ، ولكن الأفكار الأصلية بحق لم تظهر حتى ذلك الوقت في ميدان علم الاستطيقا ، (١) . ونستطيع أن نلص بعض الأفكار التي ظهرت في ذلك العصر في (محاورات الحب) (٢) (١٥٣٥) لليونو الإسباني التي ألقت بالإيطالية وترجمت إلى كل اللغات الراقية في ذلك الوقت ، وفيها يذهب إلى أن كل ما هو جميل فهو خير ، ولكن ليس كل ما هو خير جميلاً ، والجمال هو الذي يحرك الروح ويدفعها إلى الحب (٣) . وأن معرفة الأشياء التي يقل فيها الجمال تؤدي إلى معرفة الأشياء ذات الجمال « العلوى الروحي » (٤) . . . وكذلك في محاولة بعض الرياضيين الذين يتجسم فيهم فيثاغوراس ، تحديد الجمال بالعلاقات الدقيقة . من ذلك بحث لوقا ماسيولو (عن المعادلة الإلهية) (٥) (١٥٠٩) والذي وضع فيه القانون الجمالي المزعوم ، قانون النسبة الذهبية (٦) . . . ، ومن ذلك أيضاً القانون العملي الذي وضعه ميشيل أنجلو للتصوير عموماً ، حين قرر أن الوسيلة إلى بعث الحركة والجمال في الأشكال الكامنة في ملاحظة علاقة حساسية معينة (٧) . . . وقد جعل

(١) Croce : op. cit, p. 179.

(٢) Dialogues of Love

(٣) مما هو جدير بالملاحظة هنا أنه في محاوره «المائدة» حيث يتكلم أفلاطون عن الحب ووصاته بالجمال نجد هذا الرأي .

(٤) هذه هي نظرية أفلاطون أيضاً كما سبق أن رأيناها في هذا الفصل .

(٥) De divina proportione

(٦) Golden Section ، وهو يتمثل في الخط الذي يقسم جزئين أحدهما أصغر من الآخر بحيث تكون نسبة الجزء الصغير إلى الكبير كنسبة الكبير إلى الكل . (راجع كروثشة ص ١١٠) والنسبة التي اهتموا إليها مطابقة لهذا ٢١ : ٣٤ (راجع كروثشة ص ٣٩٥) .

(٧) Croce : op. cit, pp. 179—180

الأفلاطونيون بعامة الجمال في الروح وجعله الأرسطيون في الصفات الطبيعية (الفيزيائية) .

ولسنا نود صرف وقت آخر في تتبع الأفكار التي ظهرت في هذا العصر إذا هي كانت لا تحمل إلينا جديداً فيما يختص بالنظرية الاستطبيقية . ومن الجدير بالتسجيل أن هذه الأبحاث التي ظهرت في ذلك العصر ، كانت إلى حد ما حركة في الاتجاه نحو التحليل ، (١) ، فكانت دافعة إلى النظر والتفكير في المشكلات الجمالية لا منومة كالعصور الوسطى .

— ٤ —

وفي الفترة الأخيرة من النهضة في إيطاليا ، والتي يسمونها *Seicento* أى بعد الفلسفة المسيحية باتجاهها الأخلاق الديني ، وبعد فلسفة النهضة التي أحيت التراث القديم وبعثت الموضوعات القديمة وبحثها — في هذه الفترة الأخيرة من النهضة نجد التفريق لأول مرة بين العقل وسرعة البديهة أو العبقريّة ، ومن حيث هي — بصفة خاصة — مبدعة الفن ، وتتصل بها قوة أخرى تحكم على هذا الفن تسمى الذوق . وفي هذه الفترة — أى في القرن السابع عشر — ظهرت أبحاث كثيرة لكثير من الإيطاليين ، فمنهم من رفض التفريق الموضوعي أو البلاغي بين الأساليب ، وردها إلى الأسلوب الفردي الناتج عن العبقريّة الخاصة بكل كاتب ، ومنهم من انتقد فكرة « المائلة » (٢) وتناول الشعر من حيث إن ميدانه الأصيل هو الإدراكات المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه .

Op, cit. 181. (١)

verisimilitude (٢)

وقد كان الفضل لديكارت والمدرسة الديكارتية التي ساعدت هذه الجهود المبعثرة على أن تندمج في مذهب وتبحث عن مبدأ ترد إليه الفنون... وهذه المدرسة الإيطالية التي استمرت حتى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كان لها تأثير ملحوظ على بدمر والمدرسة التمسوية The Swiss (١) وعن طريقهم كان لها تأثير على النقد والاستطيقا الألمانية وعلى أوربا جميعا، حتى إن كاتبنا محدثا (روبر تسون) استطاع أن يتحدث عن الأصل الإيطالي للاستطيقا الرومنطيقية (٢).

وكما أن هناك زعتين في المناهج النفسية هما النزعة التجريبية (٣) والنزعة العقلية (٤)، تتأصلان عن فرنسيس بيكون وديكارت بصفة خاصة، فإن هناك اتجاهين كذلك في المناهج الاستطيقية :

١ - التجريبى : والتجريبيون يرجعون كل حالاتنا الواعية إلى الإحساس، ويفهمون الجمال على أنه إحساس مرضى، فهيوم يرى أن الجميل يقوم فينا فقط لا في الأشياء، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامة. وقد تبنى هذا المبدأ ونمّاه في انجلترا هتسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧)، وهوم (١٦٥٦ - ١٧٨٢) وبرك (١٧٣٠ - ١٧٩٧)، وفي فرنسا بتو Batteux (١٧١٣ - ١٨٨٠) وديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤)، وفي هولندا همستر هيز Hemsterhuys (١٧٢٠ - ١٧٩٠) فكل هؤلاء

(١) تكون هذه المدرسة من بدمر وروبر بننجر وأصدقائهما وهي مدرسة نقدية عاشت في النصف الأول من القرن الثامن عشر، وكانت معاصرة لجنتند (راجع Bosanquet : op. cit., p. 214)

(٢) Encyc. Brit. ; vol. 1, p. 270

Empiricism (٣)

Rationalism (٤)

(٥) راجع له نظريته في كتابه "Elements of Criticism"

(٦) راجع له نظريته في كتابه :

"Inquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful"

الفلاسفة تقريباً قد ذهبوا إلى القول بوجود حاسة خاصة هي حاسة الذوق الفني التي سميت فيما بعد الحاسة السادسة ، وعملها الاستمتاع بالأشياء الجميلة .

٢ — العقل : ويعد لينتز وتلامذته المباشرون بين العقليين الذين أقاموا التمييز الجوهرى بين الإحساس أو الإدراك الحسى للصفات الحسية ، وبين الفكرة أو العرض العام . فعندهم نجد الأبحاث الخاصة بالجميل والجديرة بالعناية . وقد قيل بحق إن لينتز هو أب الاستطيقا الحديثة (١) .

أما سلسلة الفلاسفة العقليين *Intellectualists* فتكون من ديكارت واسينيرزا ولينتز وفلف على التوالى (٢) . ثم يأتي باوجارتن ، وهو يدين بالكثير لفلف ، ومثله كانت . وفلف يطلق لفظ الجميل على الممتع والقبيح على غير الممتع ، وهو يعرف الجمال من حيث هو ملائم لإمتاعنا أو من حيث هو كمال واضح ، فالجمال الحق عنده هو ما نتج عن الكمال ، والجمال الظاهرى هو ما نتج عن الكمال الظاهرى . وليس السبب فى استمتاعنا بالشئ ذى الجمال الظاهرى هو نفس الشئ ، وإنما هو رأينا الخاطيء فى جماله . (٣) ومن ذلك تظهر لنا أصول الفلسفة الاستطيقية التى نجدها عند باوجارتن وعند كانت من بعد .

فباوجارتن يقول فى كتابه « الميتافيزيقا » : إن ظهور الكمال ، أو الكمال الواضح للذوق بمعناه الضيق هو الجمال ، والنقص المقابل هو القبح . ومن ثم فإن الجمال بهذه المثابة يمتع الناظر ، والقبح — بهذا الشكل — يبعث

(١) E. R. E. vol. 2, pp. 446-7

(٢) Bosanquet . Histoty of Aesthetic, p. 182

(٣) Caritt : Philosophies of Beauty p. 81

الضيق (١). ويقول في كتابه « الاستطيقا » . إن الاستطيقا . . . هي علم المعرفة الحسية ، وغاية الاستطيقا هي كمال هذه المعرفة الحسية . وهذا هو الجمال . ونقص المعرفة الحسية . . . هو القبح والأشياء القبيحة ، بهذا المعنى ، يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة ، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة (٢) .

ويتضح من هذه التعريفات أن باومجارتن يسير وراء فكرة فلف في أن الجميل هو الكامل الممتع ، وأن القبيح هو الناقص الباعث على الضيق . ولكنه زاد عليه — بطبيعة الحال تعريفه للجمال والقبح الاستطيقيين .

وقد تقدم تلامذة لينتز وباومجارتن بمشكلة الجميل تقدما ملحوظا ، ولكنهم جميعا اختلفوا أمام الشخصية العظيمة شخصية كانت (٣) . وقد قيل إن كانت بنظريته في التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة كما خلق نظريتي المعرفة والأخلاق الحديثين (٤) . فهو يقيم المعرفة الإنسانية والواجب الإنساني في نفس طبيعة عقلنا النظري والتطبيقي ، ويشرح آراءه في الجميل والجليل (٥) باللجوء إلى تكوين قدرة ثالثة هي مصدر التأمل والشعور (٦) .

بالرجوع إلى محاضرات كانت نجد أنه كان يعرف كتاب القرن

(١) Op. cit., p. 84

(٢) Carritt : op. cit., p. 48

(٣) E.R.E., vol. 2, p. 447

(٤) Charles Bernard . Esthétique et Critique, P. 66

(٥) مشكلة الجليل في الفلسفة الجمالية مشكلة قديمة ، وقد كتب لونغين كتابا في التسامي Sublimation ، تعرض فيه لهذه المشكلة . وقد شهد القرن الثامن عشر النهضة الرومنطيقية وكانت صراعا انقسم فيه الفريقان فأحدهما مع أرسطو والآخر مع لونغين الذي ظهر بمحبه في التسامي ، نشره بوالو ، وكان فأول أمره يجري مع « البربطية » في عذان ، إلى أن أثبت الفرسان عدم تساويهما . « راجع : Carritt op. cit., p. 17 introd.

(٦) E.R.E. : vol. 2, p. 447

الثامن عشر معرفة طيبة ، أولئك الذين بحثوا الجمال والذوق، والذين اقتبس منهم كانت في محاضراته . والجزء الأكبر منهم ، بخاصة الإنجليز ، كانوا حسيين (١) ، والآخرون عقليون (٢) ، وقليل منهم ... كانوا يميلون إلى التصوف . وقد بدأ كانت بالميل نحو الحسيين في المشكلات الاستطيقية ، ثم أصبح عدواً للحسيين والعقليين (٣) على السواء ، ولذلك يعرف الجميل بأنه يتمتع دون غاية ، ليرد على الحسيين وبأنه ما يتمتع دون مفهومات Concept ليرد على الفكريين (٤) .

وكانت يفرق بين نوعين من الجمال: الجمال الحر (٥) ، والجمال بالتبعية (٦) ، والأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الشيء ، أما الآخر فيتضمن ذلك . ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له فالتصميمات الزخرفية الإغريقية ، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه ، لا تعنى شيئاً في ذاتها ، فهي لا تمثل شيئاً نجد فيه مفهوماً منضبطاً ، وهي جميلة جمالاً حراً ويمكننا أن نعد موسيقى الفانتازى كذلك من حيث هي تتصل بنفس النوع ، وكذلك القطع التي لا موضوع لها ، وكل الموسيقى - في الواقع - التي لا ألفاظ فيها . . . ولكن الجمال البشرى ، سواء أكان في رجل أم امرأة أم طفل ، أم كان في فرس أم في مبنى ، سواء أكان هذا المبنى كنيسة أم قصرأ أم مخزن ذخيرة ، أم منزلاً صيفياً ، هذا الجمال يتضمن غرضاً يقرر ماذا ينبغى أن يكون الشيء (بمعنى أنه يحدد مفهوماً لمثاله) ، وهو بذلك لا يعدو أن

sensationalists (١)

intellectualists (٢)

Observations on the Beautiful and Sublime يمكن تبينه وذلك في كتابه (٣)

Critique of Judgment رأياً في كتابه (٤)

Crcce op. cit., pp. 279—280 (٤)

pulchritudo vaga (٥)

pulchritudo adhaerens (٦)

يكون جمالا بالتبعية (١). وكانت بذلك يؤكد وجود جانب روحي يتميز ، عن الممتع والمفيد والخير من جهة ، وعن الحقيقة من جهة أخرى (٢). هذا الجانب الروحي هو القوة الثالثة التي قال بها كانت، وسبق أن أشرنا إليها — والتي هي مصدر التأمل والشعور، ويقول كانت : « إنه بهذا التمييز (يعني التمييز بين نوعي الجمال) يمكننا أن نتحقق من اختلافات كثيرة بين نقاد الجمال ، عندما نبين أن واحداً يؤكد الجمال الحر ، والآخر الجمال بالتبعية » (٣).

وربما كانت هذه هي أهم الأفكار أو النظريات الجمالية التي نجدها في المدرسة الألمانية ، وليست مهمتنا هنا في الواقع كتابة مختصر لتاريخ الاستطيقا ، فإن المطولات التي كتبت له لا تترك فرصة لنجاح عمل مثل هذا . والحق أن الفترة التي أعقبت المدرسة الجمالية الألمانية قد تشعبت فيها جوانب البحث ، كما دخلت النظرية الجمالية ضمن ميادين أخرى علمية ، كما سبقت الإشارة في الفصل السابق ، بل قد نجد المشتغلين في ميدان علم واحد من هذه العلوم ينقسمون فيما بينهم ، « فعلماء النفس المعنيون بالاستطيقا في القرن التاسع عشر ينقسمون إلى مدرستين رئيسيتين: هربرت (Herbart) وأتباعه، ويأخذون برأى كانت في أن الجمال يتكون في صورة خاصة أو علاقة بين الأجزاء في الشيء المفهوم . وأتباع لبس (Lipps) يقبلون ما أدخله - أي لبس - على وجهة النظر الأفلاطونية الحديثة من تحسين . . . وهم يعتقدون أننا ننسب الجمال إلى كل الأشياء التي يمكن أن نجد فيها روحاً شبه روحنا (٤). وكذلك ينشط علم النفس التجريبي في النصف الثاني من القرن نفسه ، ويحاول رد الجمال إلى كميات يمكن ضبطها بين الأثر والمؤثر، ولكن ليس معنى ذلك أن

(١) Carritt ; op. cit. p. 116

(٢) Croce : op. cit, p. 280

(٣) Carritt op. cit. p. 117

(٤) Carritt: op. cit., p. 19 introd., p. 154, pp. 252 ff.

النظرين قد اختفوا من الميدان ، فما زال يصادفنا كثير من أسماء الفلاسفة الكبار أمثال هيجل وشوبنهاور ونيشه (وكان لهيجل أثره على المشتغلين بالاستيقا في ذلك القرن أمثال فشر (Vischer) وهارتمان (Hartmann) (١) والحق أن أشخاصاً كثيرين من المدرسة الألمانية المتأخرة قد ظهر لهم نشاط في ميدان الاستيقا وإن كان نشاطاً ضئيلاً ومحدوداً ، وربما كان أبرزهم هو فشر ، فله مؤلفات ضخمة فصل فيها الحديث عن جمال الطبيعة وجمال الخيال وهما يمثلان الجمال الحسى (concrete) من حيث إن واحداً يفقد الوجود الذاتي والآخر يفقد الوجود الموضوعى ، كما بحث في ميتافيزيقا الجمال ، فتعرض لمفهوم الجمال من حيث هو ، دون الاهتمام بآين أو كيف يتحقق .. أمام مفهوم الجمال عنده فهو مفهوم هيجل بصورة رديئة (٢) .

ولكن ما مفهوم الجمال هند هيجل ؟. ويحسن بنا قبل أن نتعرض لذلك أن نشير إلى أن نظرية القبح في القرن التاسع عشر قد نمت وتضخمت وأصبحت جزءاً لا ينفصل عن النظرية الاستيقية ، بل إن ما يميز النصف الثانى من القرن التاسع عشر هو التغلب على مشكلة القبح ، والانتقال من المجرد إلى المحسوس (٣) . ولا شك أن هيجل له أثر كبير فى ذلك ، وستقف فى الفقرة التالية على بعض النظريات الفردية فى الجمال والقبح ، ونرجو أن نوفق فى عرضها بصورة مبسطة .

— ٥ —

وقد قلنا إن التفكير فى الجمال يستدعى بالضرورة التفكير فى القبح ، فلا عجب أن يعنى المفكرون منذ القدم بهما معاً ، وإن كانت نظرية القبح لم تدخل

(١) Wellek Theory of Literature, p. 16

(٢) Croce op. cit. op. 336-7

(٣) Ibid. p. 346

ميدان الاستطيقا إلا أخيراً (النصف الثاني من القرن التاسع عشر كما سبقت الإشارة إليه) . وقديماً أرجع أرسطو جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة بغض النظر عن الشيء المحكى ، جميلاً كان أم قبيحاً ، وهو يقول في البويطيقا (Poetics) : « والسبب في أن الناس يستمتعون برؤية الشبيه هو أنهم بتأملهم فيه يجدون أنفسهم يتعلمون ويستنبطون الأفكار ، وربما يقولون . آه ! هذا هو ! ذلك لأنه إذا حدث أنك لم تر الأصل فإن المتعة لن يكون سببها التقليد ، وإنما هي ترجع إلى الإتقان أو اللون أو أى سبب آخر من هذا القبيل ، (١) .

ويتساءل بلوتاك : هل يمكن أن يصير ما هو قبيح في ذاته جميلاً في الفن ؟ . فإذا أجبنا بنعم فهل يكون العمل موافقاً ومناسباً أصله ؟ . وإذا كان لا فكيف يحدث أننا نعجب بهذه المحاكاة ؟ . في الحقيقة إن الشيء القبيح لا يمكن — كما يرى بلوتاك — أن يصير جميلاً . ولكن المحاكاة تثير إعجابنا عندما تكون مطابقة ... فالجمال والمحاكاة الجميلة (ليس المقصود النجاح في المحاكاة) هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف (٢) .

وهنا ما يزال بلوتاك — مثل أرسطو — يتكلم عن استجابة ذهننا لمهارة الفنان وذكائه ، في حين أنه من المهم ألا وقبل كل شيء أن يكلمنا عن العلاقة بين ذكاء الفنان وأهمية الأشياء التي يصورها ، لأنه كما ينقل إلينا الأشياء الجميلة — في نظرنا أو كما هو معروف لنا — فإنه كذلك ينقل إلينا ما هو قبيح في حد ذاته ، أو في نظرنا أو كما هو معروف لنا أيضاً . والمتعة التي تحدث لنا بسبب مهارة الفنان في نقل القبيح تحمل في طيها ضمناً أن ما هو قبيح كل القبح

Butcher Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, — (١)

“Poetics”, trans. p. 15

Bosanquet History of Aesthetic. p. 107 ; Croce . op. (٢)

cit., p. 166;

ولكنه معجب في الفن ، فيه شيء يستطيع الإدراك أن يفهمه على أنه جميل... وهذا الإدراك بطبيعة الحال هو إدراك الفنان أولاً وإدراك المستمتع بفنّه ثانياً (١) . وقد عارض لسنج في إدخال القبح في ميدان العمل الفني على أساس أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التي تحكى القبيح (٢) . وحاول شلر أن يستبعد كلمة الجمال من ميدان الفن لما تحدثه من اختلاط في العقول ، فالناس يحبون مثلاً بتمثال أبولو ، ويعجبون كذلك بتمثال لاوكون ، ومحتوى الأول يكنى لأن يجعله جميلاً بعكس الثاني ، وكذلك الشأن في الشجر ، فليس الجمال إذن في المحتوى ، ولكنه في طريقة العلاج . ويقترح أن نستبدل — على هذا الأساس — كلمة الصدق ، في أكمل معانيها ، بكلمة الجمال (٣) .

أما هيجل فمسألة الحيوية هي الفاصل عنده في مشكلة الجاه والقبيح . وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات ، فالجمادات ، وهي أول صورة للكائنات ، يكون جمالها أقل نسبياً من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة أعظم وهي النباتات ، وهذه بدورها يقل جمالها نسبياً عن الحيوانات من حيث هي أكثر حيوية ، ثم يأتي دور الإنسان ، وهو يتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة ، فيكون — بذلك — أجمل المخلوقات . فجمال الأشياء إذن نسبي ، وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفني . ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس تقريباً إذا نحن أخذناه عكساً ، فالقبح عنده نسبي ، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثل الخصائص المناقضة للحياة العامة ، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعهده صورة أو صفة للوجود الحي خاصة بها . ثم يفرق هيجل بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التأثير الجمالي ، ومن ثم فإن العمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة

(١) راجع مقالنا «القبح والعمل الفني» (الثقافة) عدد ٦٢١ ، (٢٠ نوفمبر سنة ١٩٥٠) ص ٩٨

Bosanquet ; op. cit. p. 226 (٢)

Ibid : pp. 302-3 (٣)

فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحاً ، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه (١) .

وفي أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٥٣) نشر روزنكرانز Rosenkranz بحثاً بعنوان «استطيقا القبح» *The Aesthetic of the Ugly* ، (٢) والحرية هي أساس فكرته في الجمال والقبح . فمع أن الصورة الناقصة أو الحاجة إلى الحقيقة الطبيعية أو التاريخية درجتان منحطتان يبدو فيهما الميل إلى القبح ، فإن القبح الصحيح أو الحقيقي لا يتوافر حتى نجد خاصية عدم الحرية في كائن قادر على الحرية ، بيئة بصورة إيجابية في الموضع الذي ينبغي أن يكون في حيز الحرية (٣) . ويتساءل روزنكرانز : عندما نرى الفن ينقل القبح مثلاً ينقل الجميل ألا يكون ذلك تناقضاً عظيماً ؟ فإذا أجبتنا بأنه ينقل القبح من حيث هو جميل فقط ، فهل لذلك نتيجة سوى وضع تناقض آخر على قمة التناقض الأول ؟ ... إن الجمال إيجاب والقبح الحقيقي سلب (٤) فإذا دخل القبح في ميدان الفن فإنه يأخذ صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال العامة كالانساق (السمترية) والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردى . ونتيجة هذه المثالية ليست تخفيف القبح أو التغيير منه بمداراته ، ولكن على العكس تماماً ، أعني تأكيد طابعه الأصيل المميز (٥) .

ويرى كروتشه أننا نستخدم كلمات الجميل والصادق والخير والنافع... الخ غتطلقها على النشاط الروحي والأبحاث العلمية والإنتاج الفني عندما تكون هذه الأشياء ناجحة ، ونستخدم كلمات القبح والكاذب والردىء وغير

(١) Ibid. : pp. 337 — 8

(٢) Croce ; op. cit., p. 347 ; Bosanquet : op. cit., 401

(٣) Bosanquet ; op. cit., p. 402

(٤) Ibid ; p. 403

(٥) Bosanquet ; op. cit., d. 405

النافع . . إلخ فننعت بها الإنتاج الفاشل. وقد أدى استخدامنا لهذه الألفاظ إلى أن رادفنا بينها في الاستعمال العادى للغة والفلاسفة ودارسو الفن الذين حاولوا المحافظة على هذه الاستعمالات المختلفة بصورة غير محدودة قد ضلوا الطريق . والاتجاه السائد سواء فى اللغة العادية أو الفلسفة هو التحديد الدقيق لمعنى كلمة (جميل) بالقيمة الاستطبيقية. ومن ثم لا يجد كروتشه حرجا فى تعريف الجمال بأنه «التعبير الناجح» ، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شئ أكثر ، لأنه التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً ويتبع ذلك أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح، (١) والجمال عند كروتشه توحيد (unity) أما القبح فدرجات . ذلك أنه لا يوجد ما هو أكثر جمالا من الجميل ، أما القبح فيظهر فى درجات تتتابع منذ الشئ قليل القبح (أو ما هو قريب من الجمال) حتى القبح الشنيع . ولكن إذا كان القبح كاملا ، أى ليس فيه أى عامل من عوامل الجمال ، فإنه سيكف - لنفس هذا السبب - عن أن يكون قبيحاً ، لأنه سيفقد التعارض الذى هو غلة وجوده . .

وبكروتشه نستطيع أن نهى هذه الجولة السريعة ، وأقل الناس خبرة بتاريخ الاستطبيق يستطيع أن يتوقع أننا قد أهملنا آراء علماء النفس فى هذه الجولة . بل قد نكون أهملنا آراء الفسيولوجيين كذلك. ونحن نقر بأننا أهملنا آراءهم هنا لأن أهمية دراستهم - فى رأينا - ليست وثيقة الصلة بالاستطبيق بقدر ما هى وثيقة الصلة بعلم النفس والفسيولوجيا . فتجاربهم التى أجريت لإثبات أن الجمال فى الأشياء (٢) وأن له بذلك صفة موضوعية ، لا تفسر الجمال بقدر ما تفسر ميلنا نحو الجميل . وربما أفدنا من هذه التجارب فى

(١) Croce op. cit., 79

(٢) وليام ديفيد ريس W. D. Riss وسيرمان وبرت يمثلون هذه الوجهة ويشبثونها بتجاربهم ، وكذلك فالتاين .

الفصل التالى حيث تدعو طبيعة البحث فى ذلك الفصل (الأسس الجمالية فى النقد) أن نفس اختلاف الناس فى تذوقهم الأعمال الفنية أو سبب استمتاعهم أو ضيقهم بهذه الأعمال .

ولكن سيظل رأينا آخر الأمر هو أن هذه التجارب تفسر لنا - جزئيات من مشكلات الاستطيقا ، ولكنها لا تتعرض للقضايا الكبرى . ونحن فى سبيل استنباط الأسس الجمالية للنقد سنظل على ارتباط وثيق ودائم بهذه القضايا كما يصورها لنا تاريخ الاستطيقا فى تطوره منذ القدم .

الفصل الثالث

الأسس الجمالية للنقد

رأينا في الفصل السابق أنه لم يمكن الوصول إلى تعريف نهائى للجمال . وأن مشكلة القبح قد زادت المسألة تعقيداً فى بعض الأحيان عندما يدمج المفكرون القبيح فى الجميل أو عندما يفصلون بينهما فصلاً نهائياً يخرج القبيح من ميدان البحث . وتنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية ، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس ، التى يعمل بها المفكرون ، فالجمال أحياناً فى الأشياء وأحياناً فى مدى موافقته لنا ، أو هو فى الخير أو النافع ، وأحياناً يكون الجمال فى أرواحنا . وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التى يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التى تدرك الجمال . والجمال فى بعض المرات يتمثل فى الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذى يجمع بين الأشئآت ، وهو فى بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله ، أو هو الكمال والتناسب والوضوح ، أو ربما كان ما يمتنعنا بمجرد تأمله ، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة ، وأحياناً يكون هناك جمال حر هو الجمال الخالص وجمال بالتبعية . وقد يكتفى البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشئ المفهوم ، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق ، وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية فى الحى أو كمال الحرية للسكان الحر . . . إلخ .

وقبل أن نصنف هذه الاتجاهات فى فهم الجمال أود أن نبين حدود الميدان الذى ينبغى أن نعمل فيه ، إذ الواقع أن المحاولات التى عرضنا لها

كانت تبحث الجميل أو القبيح من وجهة نظر الفنان نفسه حيناً ، أو تبحثهما من وجهة نظر متلقي الفن حيناً آخر . ولعل النظرة السريعة تكاد لا تلمس فرقا واضحا بين الحالتين ، لأن الناقد الذى يستمتع بقصيدة أو يحكم عليها لا يختلف فى الظاهر كثيراً عن الفنان نفسه حين يقف أمام منظر جميل أو قبيح ، فالظاهر أن كليهما يلمس جمالا أو قبحا وينفعل به ، هذا يسجله وذلك يقدره . وقد عبر يوب عن هذا التصوير فى إحدى قصائده حيث يقول :

كما أن العبقرية الصادقة نادرة فى الشعراء .

فإن الذوق الصادق نادر كذلك عند الناقد .

وهم على السواء ينبغى أن يستمدوا النور من السماء .

هذا ولد ليحكم وأولئك ولدوا ليكتبوا (١) .

ولكن المفكرين منذ القدم قد احتفلوا بالتفريق بين الموقفين. واتضح هذا التفريق فى معرفتهم ووصفهم للجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن، فجمال الطبيعة قد يكون مادة للفن ، ولكن ليس جمال هذه الطبيعة هو الذى يجعل العمل الفنى جميلا ، لأنه كثيراً ما يكون جميلا فى الوقت الذى ينقل إلينا فيه أشياء هى فى ذاتها قبيحة . فالجمال فى العمل الفنى أو القبح فيه ليس هو الجمال المتشبه فى الطبيعة أو قبحها ، وإنما هو شئ أضيف إلى ما فى هذه الطبيعة من جمال أو قبح ، لنسمه — وسنطلقها ببساطه — الشعور ، أعنى شعور الفنان . والناقد حين يحكم بالجمال أو القبح على العمل الفنى إنما يحكم على هذا الشعور . ولكن هل يحكم الناقد على شعور الفنان مجرداً من أية صورة ؟ وماذا يكون الشعور بدون الصورة ؟ . هل نستطيع أن نقول إنه يحكم على شعور الفنان من خلال الصورة التى يعرضه فيها ؟ . ترى أيهما يؤثر فى حكم الناقد إذن الشعور نفسه أم الصورة ؟ . يبدو أنه مهما تكن أهمية الشعور فإن الصورة لها

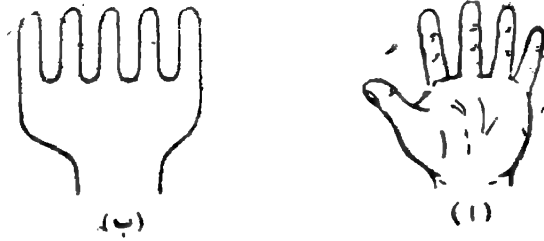
قيمة كبرى في التأثير على هذا الحكم . وأنا بوصني ناقداً أحكم على الشعور وأقومه ، ولكنني بهذا الحكم سأكون - في الواقع - قد حكمت - ضمناً - على الصورة ، ولكنني حكمت عليها بمقاييس خارجية لا أطبقها تفصيلاً وإنما أحسها مباشرة ؛ فالأشياء بجانب ما لها من أهمية وما فيها من حيوية بالنسبة للمجتمع الإنساني فإن لها أهمية في ذاتها وحيوية خاصة بها ، حتى إذا نحن جردناها من كل علاقاتها البشرية ومنافعها وأهدافها فإنه مازال تبقى بها بقية . والذي أعنيه هو أن كل شيء تكون له صورة بجانب ما فيه من موضوع ... وبينما يكون هدف الموضوع الفني إنسانياً فإنه في صورته يمتضى خارج البشرية ، فتكون صلاته بالحياة العضوية من حيث هي كل ، ومن حيث ما فيها من خصائص عامة بالنسبة لكل أنواع الكائنات الحية. أما ماهي هذه الخصائص فإن عمل الفنان أن يحددها ، لأنه بغير ذلك لن يستطيع أن يخلع على أعماله الإبداعية صفة الجمال ، (١) فهناك إذن قوانين خارجية منظمة للصورة ، ومن واجب الفنان كما يقدم عملاً جميلاً أن يراعيها. ويمر الناقد بهذه الصورة قبل تأمله موضوع الشعور وفي أثناء ذلك ، وهو قد يرضى عن الشعور أو لا يرضى فيحكم بجماله أو قبحه بحسب شيء أو أشياء في نفسه . والمقياس في هذه الحالة هو مقياسه الشخصي (ولا نقول الفردي لأن فردية الناقد لا يعول عليها في تسجيل الفواهر الحضارية . إن لم تكن هذه الفردية - من وجهة نظر أخرى - مفقودة) . وقد يرضى عن الصورة أولاً ولا يرضى فيحكم بجمالها أو قبحها لا بحسب أشياء في نفسه هذه المرة ، ولكن بحسب قوانين خارجية طبيعية يتلقاها العقل مباشرة لأنه جزء ضمن الطبيعة. ومراعاة هذه القوانين الطبيعية من شأنها أن تحدث المتعة . ونكتفي بمثال هنا لتوضيح

A Trystan Edwards ; The Things Which Are Seen ; A (١)

Philosophy of Beauty (John Tiranti Ltd, London: 2nd ed.

1947), p. 107

الفكرة . ففي الشكل التالي :



(ب)

(ا)

ترتاح العين لأول وهلة من رؤية يد بهذه الصورة التي في (ا) ولكنها تنفر من شكل اليد كما هو في (ب) . فهناك إذن قانون خاص بطبيعة اليد ، يلزم وجوده لتكوين الصورة مقبولة . ولو أن هذا القانون أضيف إلى اليد المسوخة في (ب) لصارت جميلة مقبولة . ومهمة الفنان هي أن يكشف هذا القانون ويوفره ما أمكن لصوره ، ليضمن إرضاءها أو إمتاعها .

فإذا نحن وجدنا المفكرين ينقسمون : هؤلاء يتكلمون عن الجمال الذي في الأشياء أو في التعبير أو في الصور ، وأولئك يتكلمون عن الجمال في الشعور أو في المعنى أو في الموضوع — كان من السهل علينا أن ندرك أنه لا تعارض هناك بين الفريقين ، لأن كلا الفريقين يقرّم الجمال في جانب واحد من جانبي العمل الفني . فإذا قال قائل إن الجميل هو الممتع كائنة ما كانت صور الإمتاع ، فإنه يعتبر الصورة وحدها . وإذا قال إنه النافع (كائنة ما كانت صور النفع) فإنه يعتبر الموضوع وحده . والناس في تذوقهم الأدب قد وقفوا منذ القدم هذا الموقف ، وكل القيم التي بحثوا عنها في الأعمال الفنية تدرج تحت هاتين اللفظين : dulce, utile ، ويمكن أن نترجمها بالمتعة والتثقيف ، أو اللعب والعمل ، أو القيمة المنتهية والقيمة الآلية ، أو الفن والدعاية ، أو الفن من حيث هو غاية في ذاته ، والفن من حيث هو صور جماعية ومتصل بالحضارة ، (١) .

وبهذا التقديم نستطيع أن نقبين المشكلات التي نحن مقدمون عليها، وهي في مجموعها تكون الأسس التي تقوم عليها الأعمال النقدية على اختلاف اتجاهاتها. وهذه الأسس بطبيعة الحال — وبحسب مفهومات الجمال التي صادفناها في الفصل السابق — بعضها موضوعي، أي متصل بالحكم على الجمال كما هو في الأشياء الجميلة، وبعضها ذاتي، أي متصل بالجمال من حيث هو في رأي المتلقي. أما مسألة الذوق هل هو أساس موضوعي أم أساس ذاتي فقد يكون من المنطقي هنا أن نجعله ذاتياً، ولكننا حين نبحث موضوعية الذوق وذاتيته سنجد أن أحسن ما يوصف به الذوق هو أنه شخصي. والشخصي ليس موضوعياً وليس ذاتياً كذلك، ولكنه خليط من الإثنين. وقد نجد مشكلة الذاتية والموضوعية تتحطم في بعض الأحيان أو يتداخل عنصرها بحيث لا يمكن الحديث عن واحد منهما متميزاً كل التميز ومنفرداً عن الآخر.

فشكلتنا الأولى الآن هي مشكلة الذاتية والموضوعية في الحكم الجمالي، ثم يليها ويتصل بها مشكلة الذوق، ويلي ذلك تفصيل الأسس الذاتية لجمال الجليل والأسس الموضوعية له في الأحكام النقدية.

- ١ -

حين يصدر الناقد حكماً جمالياً على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين : إما أنه يتحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيتبين فيها جمالاً أو قبحاً بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح، فهو عندئذ ناقد موضوعي، أو بعبارة أخرى هو يتحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشيء الذي عرض له. وإما أن يتحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل، فيكون إحساس الرضا حيناً والنفور حيناً، فهو عندئذ ناقد ذاتي. ولكن هذا الرضا أو النفور في الواقع يعد شيئاً آخر غير الجمال الذي نبحث عنه، ومن ثم فإن الذاتية ليست

تأخذ صفة التلق والتفسير للشعور المتلقى من أى من النوعين هو فحسب، وإنما هي تأخذ صفة أخرى إيجابية هي صفة الامتداد فى الأشياء ومن ثم فالحكم الجمالى الذاتى يقوم على فرض صفات خاصة فى عقل الناقد أو فى نفسه على الأشياء التى يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح.

بعبارة أخرى : إن الحكم الجمالى قد ينصب على جمال فى الشيء ذاته فىكون موضوعيا ، وقد ينصب على الشعور الممتد فى ذاتنا . ومن ثم يأتى السؤال : أيهما ترى الصحيح ، أن الجمال فى الأشياء ذاتها مستقلا عنا ، أم أنه فىنا ونحن الذين نخلعه على الأشياء ؟ .

وقد تكون المسألة بهذا الوضع طريفة ، وقد يكون حلها أكثر طرافة ، ولكننا فى سبيل هذا الحل سنعود - كما هى العادة - إلى آراء المفكرين الذين يصورون جانبى الموضوع ، أعنى القائلين بموضوعية الجمال أو ذاتيته ، لنرى من خلال آرائهم أين ومتى يكون الحكم الجمالى موضوعيا ، وأين ومتى يكون ذاتيا .

وقديما قال أفلاطون بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا ، وأن الجمال الذى نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس سوى جمال عارض (١) ، أى أننا لا نستطيع أن نسميه جمالا ، وإنما هو حالة شعورية خاصة . ومن ثم فالجمال عند أفلاطون - وربما كان عند اليونان بعامة كما سبق أن عرفنا - موضوعى لا شخصى ، أى أن الميزان فى تقدير الأشياء الجميلة ميزان مستمد من طبيعة الأشياء نفسها ، فلا يقوم على هوى الشخص أو مزاجه (٢) ،

ويقول فيليب ليون (٣) : إن شعورى أو حالتى العقلية عندما أتأمل

(١) فى محاضرة « هيبس » راجع 8-9 pp. Carritt: Philosophies of Beauty

(٢) ٣٨٤ فؤاد الأهوانى : تقدير الجمال ، المكنان ، مجلد ٧ عدد ٢٨ (يناير سنة ١٩٤٨)

(٣) Philip Leon فى كتابه : Aesthetic Knowledge

جبالاً تختلف عن حالتى العقلية عندما أتأمل سهلاً ، لا لشيء سوى أن الجبل يختلف عن السهل . فالعالم إذن ، وهو فى هذه الحالة الجبل أو السهل ، هو الذى يخلع على الشعور طابعه وليس الشعور هو الذى يطبع العالم . فالجبل ليس خطيراً ورهيباً لأن لى شعوراً بالخطورة أو الرهبة أخلعه عليه أو أخرجه فيه ، وإنما شعورى وحالتى العقلية هى التى يمكن أن توصف بارهبة والخطورة لأننى أدرك هذه الصفات فى الجبل (١) .

ويقول جورج إدوارد مور (٢) : عندما يرى إنسان صورة جميلة فإنه ربما لا يرى فيها شيئاً على الإطلاق . والغموض هنا يأتى من أنه قد يقصد « بموضوع ، الرؤية (أو المعرفة) إما الصفات المرئية فى هذه الحالة . وإما كل الصفات المستودعة فى الشيء المرئى : وعلى ذلك فى خالتنا هذه ، عندما يقال إن الصورة جميلة فإن المقصود هو أنها تشتمل على صفات جميلة ، وعندما يقال إن الإنسان يرى الصورة يكون المقصود أنه يرى قدراً كبيراً من الصفات المشتملة عليها الصورة . ومن ثم فإنه عندما يقال إنه لا يرى فى الشيء جمالاً لا يكون المقصود أنه لا يرى تلك الصفات الجميلة فى الصورة . فعندما أتكلم إذن عن معرفة الشيء الجميل من حيث إن هذه المعرفة عامل أساسى فى التذوق الجمالى القيم يجب أن يفهم أننى لا أعنى سوى معرفة الصفات الجميلة التى لذلك الشيء ، وأننى لا أعنى الصفات الأخرى التى للشيء نفسه . وهذا التمييز نفسه يجب التفريق بعناية بينه وبين التمييز الآخر الذى صورته بالعبارتين الواضحتين : « رؤية جمال الشيء » ، و « رؤية صفاته الجميلة » ، ونعنى عامة برؤية جمال الشيء حصول عاطفة تجاه صفاته الجميلة ، فى حين أننا فى « رؤية صفاته الجميلة » ، لا ندخل أى عاطفة . وأعنى بعنصر المعرفة — ويتساوى فى ضرورته مع العاطفة لوجود التذوق القيم — أعنى مجرد المعرفة الحالية أو

(١) Carritt : op. cit., p. 291

(٢) G. E. Moore و كتابه : Principia Ethica ١٩٠٣

الوعى بأى صفة جميلة أو بكل الصفات الجميلة فى الشئ ، أعنى أى عنصر ، أو كل العناصر التى فى الشئ ، والتى تحتوى أى جمال محقق positive . ويمكن بسهولة أن نرى أهمية عنصر المعرفة ذلك فى السكل القيم عندما نسأل أى قيمة تلك التى ينبغى أن ننسبها إلى العاطفة التى يثيرها سماع السمفونية الخامسة لبيتهوفن إذا لم تكن هذه العاطفة مصحوبة مطلقاً بأى وعى ، سواء بالألحان notes أو بالعلاقات الميلودية أو الهارمونية التى بينها ؟ إن مجرد سماع السمفونية — حتى عندما تصحبه العاطفة الصادقة — لا يكفى ، كما يتضح لنا بسهولة إذا نحن نظرنا إلى حالة رجل يسمع كل الألحان ، ولكنه لا يلتفت إلى أى علاقة من تلك العلاقات الميلودية أو الهارمونية ، التى هى ضرورية لتكوين أقل العناصر الجميلة فى السمفونية (١) .

ويقول جاريت ، وإن كان لا يجزم ، بوجود العنصر المشترك الذى يكسب الأشياء صفة الجمال (٢) . ويقول كذلك بأن الجمال فى الأشياء لا بد أن يكون صفة مستقلة عنا وعن ميولنا ورغباتنا ، أو هى تستطيع أن تجتذب ميولنا ورغباتنا . فالأشياء الجميلة لا بد أن تتوافر مبدئياً على الجمال (٣) .

وقد جاء جريرن أخيراً ليأخذ برأى مور السابق فى موضوعية الجمال ، ثم يزيد عليه أن الصفة الجمالية الموضوعية تحتاج إلى الملاحظ ذى العقل الجمالى ليدركها ، وهذه الصفة تشخص الأشياء المختلفة بدرجات مختلفة وبحسب قواعد أساسية . ويؤكد موضوعيتها أن هذا الملاحظ يستطيع أن يكشفها فى مناسبات مختلفة ، كما يكشف الصفات الموضوعية الأخرى

(١) Carritt : op. cit., pp. 246-8.

(٢) فى كتيب له ترجمه إلى العربية عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوبة تحت عنوان

« فلسفة الجمال » — دار الفكر العربى — ص ٢٣

(٣) راجع الفصل الرابع من الكتاب السابق .

ويستطيع ملاحظون آخرون حساسون فنيا أن يكشفوها كذلك ويفحصوها (١) .

أما الواقفون في الجانب الآخر فيقيمون آراءهم على أساس أن الأشياء تفقد مفهوماتها إذا هي انفصلت عن الانسان ، وهي بذلك تفقد أى قيمة لها . ولعلنا مازلنا على ذكر من حديث أفلوطين حيث يشترط تعادل الرأى والمرئى أو على الأقل تناسبهما حتى يمكن رؤية الجمال ، وأنه لا قيمة للنور إذا كان كل الناس عميانا (٢) . وكل الذين عرفوا الجمال تعريفا ردوه فيه إلى العقل البشرى أو الحالة النفسية الخاصة إنما هم يعبرون عن هذا الجانب المقابل الذى يجعل الجمال ذاتيا . وقد قال كانت (٣) : إن الجمال منفصلا عن شعورنا لا يعد شيئا (٤) . وقد صور ذلك الشاعر صمويل تايلور كوليرج S. T. Coleridge فى قصيدة له (٥) حيث يقول :

يا وليام ! إننا نستقبل مانعطى .

وفى حياتنا وحدها تعيش الطبيعة .

وحلة العرس التى ترتديها هى من عندنا ، ومن عندنا كفنها (٦) .

(١) Greene : The Arts and the Art of Criticism, pp. 4-5

(٢) وقد استوحى جوبو هذا المعنى فى مستهل كتابه حيث يروى مثل الطفل الصغير الذى رأى أشعة الشمس تنفذ إليه فى حجرته فحاول أن يمسكها بيديه ولكنه لم تظفر يده بشيء ، فأدرك أن الضوء فى عينيه فقط . راجع :

[Guyau, M. : Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine (9ième Edition, Librairie Félix Alcan Paris 1913) p. 3,

(٣) فى كتابه Critic of Judgment (١٧٩٠)

Carritt : op. cit., 113, (١)

(٥) بعنوان أحزان Dejection ١٨٠٢

Carritt : op. cit, p. 131 (٦)

وتتمثل نفس الفكرة عند روبرت جورج كولنجود R. G. Collingwood^(١) حيث يقول : إن القوة التي نجدها في الشيء هي في الحقيقة قوتنا الخاصة ، إنها نشاطنا الجمال الخاص (٢) .

وقد أشار والتر تيرنس استاس W. T. Stace^(٢) إلى أننا حين نميز بين أنواع الجمال إنما يرجع هذا التمييز إلى اختلاف في الشعور بالقيمة feeling - value مرتبط بالمحتوى العقلي السابق لاختلاطه بمجال الإدراك الحسي ، وأن هذا الاختلاط قد يختلف في كماله قلة وكثرة فتكون النتيجة أن تختلف درجة الجمال . ويقول : وهذا الاختلاط لا يحدث في الواقع إلا في ثنايا العقل البشرى . . . ومن ثم يكون الجمال بالتأكيد ذاتياً .

... وفيما يختص بطبيعة العنصر الموضوعي في الجمال لا نستطيع سوى أن نؤكد بصفة عامة أن بعض الأشياء — بفضل الصفات الطبيعية (الفيزيائية) البحتة — يكون مهياً لعملية الاختلاط بالمفاهيم البشرية ، وأن بعضها لا يكون ، وإذا كان عنصر الصدق فيما يسمى بالاستطيقا الترابية يلتبس في موضع من المواضع ، فإنه على وجه التحديد موجود هنا (٤) ، .

ويوضح جريرن في كتابه السابق وجهة نظر الذاتيين بأنهم ينكرون أن تكون الصفة الجمالية خاصية (موضوعية) وهم يشرحون هذه الموضوعية الظاهرة للخاصية الجمالية بقولهم : إننا نخلع مشاعرنا الجمالية غير واعين على الشيء ، بهذا ننسب إليه صفة يفقدها فقداناً تاماً . ويمكن أن تذهب الذاتية إلى أن لبعض الأشياء استعداداً يسبب هذا الخلع أكثر من غيرها ، وأن بعض الأشياء المفضلة جمالياً مردها إلى طريقة الشخص الخاصة في

(١) في كتابه : Outlines of a Philosophy of Art (١٩٢٥)

(٢) Carritt : op. cit p. 293.

(٣) في كتابه : The Meaning of Beauty (١٩٢٩)

(٤) Carrit op. cit., p. 305.

الشعور ، وأن بعضها يكون عاماً والبعض واسع الانتشار . ولكن هذه الحقيقة تشرح تحت عناوين الاختلافات الذوقية والعادات الاجتماعية والمأثور الحضارى ، ولكنها لا تشرح تحت عناوين وجود صفة جمالية فى الأشياء المختلفة (أو غيابها) ، فالصفة الجمالية إذن هى مهمة التقويم الجمالى ، ولم يفهم التقويم بدوره على أنه كشف صفة موضوعية فى الأشياء (١) .

وإذن فالحكم الذاتى ليس حكماً جمالياً بالمعنى الصحيح (أى لا ينصب على جمال موضوعى) بقدر ما هو مفسر لحالة المتلقى وإذا توسعت الذاتية قليلا أمكنها القول بأن جمال الشيء أو قبحه راجع إلى هذه الحالة .

وكثيراً ما يكون موقف التناظر سبباً فى إيجاد الحل الوسط ، وفى مشكلتنا هذه وجد هذا الحل الوسط ، ولكنه يأخذ صورتين :

(١) أن فى الأشياء جمالا موضوعياً من جهة ، وأن فى عقولنا ونفوسنا جمالا آخر سابقاً من جهة أخرى . وفى الحكم الجمالى (والحكم الجمالى ينصب على القول بالجمال أو القبح) يحدث توافق بين الداخل والخارج ، فنحن نخلع على الأشياء جمالا ، والأشياء ذاتها تخلع علينا جمالا ، وفى الحكم الجمالى يلتقى الجمالان ، الذاتى والموضوعى .

(ب) وهى صورة تفترق قليلا عن (١) ويصورها لنا ليرد (٢) John Laird فى صورة جدلية طريفة . فإذا كانت الألوان والأصوات وما شابهها تتصل بحقيقة الأشياء الفيزيائية فإنه يمكن القول بأن الأشياء تكون جميلة فى ذاتها ويكون الجمال موضوعياً فى كثير من الحالات ، ومع ذلك يمكن القول بأن هذا الجمال لا قيمة له ما لم يتمثل للعقل . ومن جهة أخرى ، إذا كانت عقولنا هى التى تحدث فى الأشياء هذا الجمال لأنها لا تقوم منفصلة عن عقولنا ، وبذلك يكون جمالها ، فإن هذه الأشياء لا يبدو أن من

(١) Greene : op. cit. , p. 4.

(٢) كتابه The Idea of Value (١٩٢٩)

الضرورى حصولها على أجزاء أو صفات عقلية . فإذا كانت عقولنا هى التى تنتج الروائح والألوان فإننا لانفكر عادة فى القول بأن لها خصائص الألوان والروائح ، أى أن تكون العقول حمراء اللون أو بنفسجية mauve أو طيبة الرائحة . ومن ثم ينبغى أن نأخذ بأن جمال هذه الأشياء الحسية يمكن لا فى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ، ولكن فى نقطة التقاء معينة من إنتاج الاثنين (وهى ذاتها ليست عقلية ولا طبيعية) (١) .

ورأى أن الحلول الوسط - رغم ما يمكن أن تنطوى عليه من أفكار قيمة - لا تدفع بالمشكلة دائماً إلى مجال حيوى بقدر ما تعين على خمودها ومن ثم فأتى أختار هنا - وبحسب الخطة العامة لبحثنا هذا - رأى مور السابق . فالأشياء جميلة ، بمعنى أنها تشتمل على صفات من شأنها أن تجعلها جميلة ، ولكنها ليست بطبيعة الحال هى كل صفات الشيء . والذى يحكم على الشيء بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التى عرفها فيه دون أن تتور فى نفسه أية عاطفة نحو الشيء ، وهو يختلف عن الحالة الأخرى التى يرى فيها الشيء جميلاً لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ، ولكن لأن الشيء من حيث هو كل (رأى بجميع صفاته) قد أثار فى نفسه عاطفة أو شعوراً . فهو عندئذ لا يعرف شيئاً بشأن هذا الشيء وإنما هو يشعر بشيء ، فإذا هو حكم على الشيء بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار فى نفسه إزاء هذا الشيء .

وأمثل لتوضيح الفكرة بهذا المثال : ليمكن الشيء موضع الحكم هو تفاحة مثلاً ، فى التفاحة صفات خاصة من شأنها أن تجعلها جميلة . ونستطيع أن نعرفها إذا نحن تذوقناها وشمناها . ونحن بذلك نقول إنها جميلة لأننا عرفنا فيها صفات خاصة وقد يحدث لإحدى هاتين الحاستين أى خلل أو

انحراف فلا نعرف في التفاحة الرائحة الطيبة أو الطعم اللذيذ، فلا يكون معنى ذلك أن التفاحة فقدت الصفات الخاصة التي جعلتها في حالة من الحالات جميلة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن التفاحة إذا وضعت بعيدة عنها بحيث لا نشم رائحتها ولا نذوق طعمها فإننا لانكف عن وصفها بأنها جميلة ، وإن كنا لم نلص فيها تلك الصفات الخاصة ، ذلك أنها في هذه الحالة ستثير لعبنا لأننا نظرنا إليها ككل (أى إلى كل صفاتها) وحكمنا الذى يجرى وراء اللعاب السائل في هذه الحالة عرضة إلى الخطأ ، إذ قد تكون التفاحة — حين نقر بها — عفنة فينقصها الطعم اللذيذ والرائحة الطيبة والخطأ هنا راجع إلى أننا لم نفحص التفاحة ونعرف فيها هاتين الخاصتين .

كذلك الشأن في الحكم على الأعمال الأدبية . قد أخص العمل الأدبي وأحكم عليه بأنه جميل لأننى لمست فيه صفات أو مواطن — كما يقال أحياناً — من شأنها أن تجعله جميلاً . وهذا هو الحكم الجمال بمعناه الصحيح وقد أحكم عليه بأنه جميل لأنه أثار في نفسى شعوراً معيناً ، ولكن هذا الحكم ليس جمالياً بالمعنى الدقيق . هو جمال بالمعنى العام . واحتمال الخطأ فيه كبير ، كما قلنا ، لأنه يترك العمل ذاته ويتحدث عن شيء آخر . فهو لا يحدد صفات الجمال في الجميل ويعرفها وإنما يرى العمل كله (أى بكل صفاته) . وقد يحدث مع الفحص الجمال (تقريب التفاحة) أن نجد صفات الجمال الخاصة منحرفة أو ناقصة أو بها أى خلل . ما قيمة التفاحة إذا وجدنا خللاً في رائحتها وطعمها — رغم جوعنا الشديد إليها ؟ ما قيمة السمفونية — مهما صاحبها شعورنا — إذا لم ندرك — كما يقول جرّين — جمال العلاقات الميلودية والهارمونية في اللحن ذاته ؟ ما قيمة العمل الأدبي إذا لم نكشف فيه الصفات الخاصة التي من شأنها أن تجعله جميلاً ؟ .

وهنا تتحول المشكلة تحوراً طبيعياً إلى صورة أخرى ، فتظهر في

الخلاف المستفيض حول القيمة المعطاة للعمل الفني هل هي للشعور أم للصورة . ولا نحب أن نفيض في ذلك الآن ، فوضعه في الباب الأخير من الرسالة ، وهو بعد موضوع خلاف طويل وشيق أيضاً ، ولكننا نكتفي هنا بأن نشير إلى الحكم الجمالي ينصب على الصورة (١) . وهو بمعناه الأعم ينصب على العمل من حيث هو كل .

هناك إذن أسس موضوعية في الحكم الجمالي وهي تتصل بالصورة ، كما أن هناك أسساً ذاتية تتصل بالموضوع ، وهذه الأسس الموضوعية صفات مستودعة في العمل الفني ذاته ولازمة لجماله ، وتلك الأسس الذاتية هي حالات في نفس المتذوق أو اعتبارات خاصة خارجة عن العمل ذاته . ويبقى الآن أن نعرف هذه الصفات وتلك الحالات . ولكن مشكلة الذوق مازالت تنتظرنا ، ولعله من السهل الآن أن نفرغ من الفصل فيها ، فلنمض إليها .

- ٢ -

هناك عبارة قديمة تقول : إنه لا مشاحة في الذوق *de gustibus non disputandum est* (ومن المفيد البحث عن نشأة هذه العبارة وعما كانت تعني أولاً الأمر ، وكذلك ما إذا كانت كلمة ذوق *gustibus* تشير فقط إلى تأثيرات سقم الحلق *palate* وأنها امتدت فيما بعد فقط لتشتمل على التأثيرات الجمالية (٢) . وما تزال لهذه العبارة أصداء قوية في الكتب التي

(١) يؤيد هذه الرأي هربات في كتابه *Practical Philosophy* راجع *Carritt*

تناولت مشكله الذوق . وبعض المعاصرين (١) يستخدمها من حيث هي أسهل الحلول لمشكلة اختلاف الأذواق .

والقضية العامة هي أن الأحكام الجمالية تختلف لأن أذواق الناس مختلفة . وإذا كان اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه فإن اختلاف الأحكام الجمالية بالتالى يجب ألا يكون مثار بحث وجدل .

ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر . وعندئذ يكون الذوق نسبيا ، أم أن فى الأشياء جمالا لا يختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق . وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح ؟ وبعبارة أخرى موجزة : هل يختلف الذوق لسبب فى الشيء المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه ؟ .

ونحن — بحسب الخطة التى نسير عليها فى هذا البحث — لانتفى اختلاف الأذواق أو نسبيتها ، كما لا نبالغ فى حتمية اتفاقها أو مطلقيتها ، ولكننا لا نريد أن يستبد بنا هذا الاختلاف فنقف أمام الأحكام الجمالية مكتوفين ، لا شىء إلا لأنها أحكام ذوقية ، وأن اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه .

المسألة فى رأينا موضوع نظر ، ويمكن الاهتداء فيها — بسهولة — إلى حل .

من مظاهر اختلاف الأذواق التى يمكن أن نلاحظها أن بعض الناس من يبننا يفضلون الجمال الأشقر ، وبعضهم يفضل ذات العيون السوداء أو الشعر الفاحم ، دون أن يقدر واحد منهم على أن يقول السبب لتفضيله . هذا الاختلاف فى الذوق ليس له ضابط فى قوانين الطبيعة البشرية العامة ، ولكن

(١) أحمد أمين فى كتابه النقد الأدبى (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٣) ، والأستاذ طه أحمد إبراهيم فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى عند العرب . . . (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧) والدكتور طه حسين فى كتابه « فصول فى الأدب والنقد »

لا بد أنه ينشأ من شيء مختلف في الأمم المختلفة وبين الأفراد المختلفين في الأمة الواحدة، (١).

هذا هو التفسير الجنسي (نسبة إلى الجنس والأجناس) والبيئي لاختلاف الأذواق. واختلاف الأجناس والبيئات معناه اختلاف المجتمعات، ومن ثم كان من الطبيعي أن تختلف الأذواق من مجتمع إلى آخر، فالذوق في مجتمع بدوى غيره في مجتمع متحضر، وهو في المجتمع التجارى يختلف عنه في المجتمع الصناعى أو الزراعى إلخ وهذه كلها أصبحت الآن أفكاراً متداولة.

وليس غريباً — في مثل هذه الحالات — أن يختلف الناس، بل الغريب ألا يختلفوا، إنهم يختلفون في التقديرات المنطقية والأخلاقية والاقتصادية، ويختلفون على السراء أوروباً كان اختلافهم أشد، في التقديرات الجمالية، وإذا كانت بعض الأسباب... كالسرعة والتحيز والعواطف... إلخ يمكن أن تقلل من أهمية هذا الاختلاف فإنها بهذه الطريقة لا تنفيه، (٢) فاختلاف الناس إذن حقيقة قائمة. وستظل كذلك ما دامت الأشياء في تغير مستمر وما دامت النفوس أيضاً خاضعة لهذا التغير، أى ما دام المثير والمتأثر في تغير دائم، فاللوحات الزيتية تصبح معتمة، والفرسكات (الرسوم على الحيطان) تصبح شاحبة، وتفقد التماثيل الأنوف والأيدى والأرجل، وتصبح العمارة حطاماً (كلياً أو جزئياً)، ويضيع الأصل القديم لتنفيذ القطعة الموسيقية، ويفسد نص القصيدة عن طريق النساخين الرديين أو الطبع الرديء، هذه أمثلة واضحة للتغيرات التي تحدث كل يوم للأشياء أو المثيرات الفيزيائية.

(١) Carritt ; op. cit. p.140.

(٢) Croce : op. cit., p. 123.

وفما يختص بالحالات النفسية فلن نعتمد على حالات الصمم والعمى ... فإن هذه الحالات ثانوية وأقل أهمية إذا هي قورنت بالتغيرات الأساسية اليومية الدائمة ، والتي لا يمكن تحاشيها ، في المجتمع حولنا وفي الحالات الداخلية لحياتنا الفردية (١) .

وإذن فبجانب الأسباب الاجتماعية والجنسية والبيئية لاختلاف الأذواق، هناك حالات يكون فيها اختلاف الذوق نتيجة لاختلاف الزمان الذي يتضح فيما يعترى الأشياء والنفوس من تغير. وهناك إلى جانب ذلك الأسباب الفسيولوجية (الصم والعمى ... إلخ) التي تكفى وحدها لإحداث هذا التفاوت . أما اختلاف الأذواق الناتج عن السرعة في الحكم أو التحيز أو العاطفة فهو وإن كان لا يعبر عن حقيقة فإنه يقع في بعض الحالات، وحدثه راجع إلى قوة الشخصيات أو ضعفها ، ومدى تأثرها بغيرها أو تأثيرها فيها ، وفي هذه الحالة يحكم الشخص حكمه الجمالي من خلال الشخصية التي يتحيز لها أو يتأثر بها .

وترجع بعض الاختلافات إلى الخلط بين الجمال وغيره من الصفات كالإمتاع والملازمة ، كما أن هناك عوامل أخرى تؤثر في تقديرنا للجمال ، فالشيء المألوف لنا قد يبدو جميلاً لمن يراه للمرة الأولى ، وإن كانت الغرابة تدعو إلى الكراهية في كثير من الحالات ، واختلاف العقائد والتقاليد والأجناس والبيئة الزمانية والمكانية وأشكال الأشخاص وأحجامهم وألوانهم، كل ذلك له أثره في اختلاف الأذواق ، ثم في الشعر يختلف تأثير الألفاظ من فرد لآخر ، ومن أمة إلى أمة ، ومن ريف إلى حضر ، ومحاولة الربط بين كل هذا وبين جمال الجميل يجعل مجال اختلاف الأذواق فسيحاً ، فمن الصعب في حكمنا بالجمال أو القبح على شيء أن نفصله عن كل إدراكاتنا

وإحساساتنا وذكرياتنا وتقاليدينا وتكويننا الفكرى والنفسى والجسمانى ،
وفى مجال الأدب يضاف مآثورنا المذخور فى اللغة ذاتها .

وواضح من كلام جاريت فى الفصل الرابع من كتابه « فلسفة الجمال (١) » ،
أنه يميل إلى الأخذ بأن جمال الشعر لا وجود له إلا فى عقول من يستمتعون
به . وهو فى ذلك يوافق قول بعض الفلاسفة إن الأشياء لا تحمل معنى
ولكن المعنى فى عقولنا . فالفنان يقصد من عمله الفنى معنى وكل منا يقدر هذا
المعنى تقديرأ خاصاً فيحدث لذلك التفاوت . ويضرب مثلاً لذلك التفاوت فى
فهم هاملت لشكسبير . وقد يحدث أن تكون عبقرية القارئ تفوق عبقرية
الفنان ، فيستخرج من عمله الفنى صورة خيرأ مما فى عقل صاحبها .

ولعله تبين لنا الآن كيف أن مشكلة الذوق شديدة المساس بمشكلة
الموضوعية والذاتية التى سبق أن عرضناها فالأذواق تختلف لكثير من
الأسباب وليس فيها سبب واحد موضوعى (إذا استثنينا التغير الذى أشار
إليه كروتشه والذى يصيب الأشياء كما يعترى الأشخاص) . وهنا نستطيع
أن نخلص إلى النتيجة التى نريدها بسهولة ، وهى أن اختلاف الأذواق ليس
سببه راجعاً دائماً إلى الأشياء المحكوم عليها . وهى حين تختلف فإنها لا تختلف
فى قضية جمالية بالمعنى الدقيق وإنما هو اختلاف فى أشياء أخرى ولأسباب
مغايرة ، وهذا يترك لنا المجال للبحث عن الجانب الجمالى فى الشيء ، هل تختلف
فيه الآراء أم تتفق ، وإذا هى اتفقت فكيف ومتى ؟ .

ونحب هنا أن ننكر تلك المبالغة الواهمة فى اختلاف الأذواق ، فقد
درب الناس على أن يتمسكوا بهذا الاختلاف ويبالغوا فيه ، فى حين نجدهم
يتراجعون أمام المعرفة العقلية أو العلمية ويتصورون فيها لوأناً من الثبات عظمياً ،
والواقع أن المسألة — فى تصورهما المعقول — خلاف ذلك ، فالحقائق

(١) ترجمة عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوية .

العلمية في تغير مستمر ، وتختلف اليوم عنها بالأمس فإذا نحن قارنا — مثلاً — بين علمي الفلك والطبيعة على يد طاليس واثكسمندر وبينهما على يد نيوتن وأينشتاين وجدنا الفرق واضحاً — كما يقرر جارود (١) — بين العالم كما فهم قديماً والعالم كما فهم حديثاً .

أما فهمنا للشعر فيبدو — نسيباً — أنه لم يحدث به تغير ، وقد يقال إن فهمنا لطبيعة الشعر ليس هو تقديرنا أو حكمنا الجمالي على الشعر . ولكن ألا يقوم هذا الحكم على أساس من ذلك الفهم ؟ هذا سؤال قد يبدو بسيطاً ، وقد يحمل سفي ذاته تقريراً ، ولكنه في الواقع غاية في الأهمية بالنسبة لما نحن بصددده من تضيق للنطاق الذي تحدث فيه اختلافات الأحكام . ذلك أن تفاوت الناس في القدرة على الفهم يكفي لتفاوت أحكامهم . ولكن إذا كانت المسألة مسألة فهم صحيح وفهم سيئ فقد أصبح الاختلاف هيناً إذا أمكن الوصول إلى الفهم الصحيح . وبعبارة أخرى فإنه إذا كان اختلاف الأحكام راجعاً إلى اختلاف قدرات الناس على الفهم كان ذلك نأ كيداً لإمكان الوصول إلى فهم واحد صحيح يمكن الاتفاق عليه بين الجميع إذا ما قورنت المفهومات المختلفة وصححت . وفي هذه الحالة تتحطم مسألة التفضيل ، لأن التفضيل لا يدل على أن وراه بالضرورة فهمها هو أصح الأفهام . فقد تفضل أنت صورة من الصور وأفضل أنا أخرى عليها ، ثم نمضي غناقش موضوعيهما . وإذا كان اختلاف الذوق قائماً على أساس اختلاف في الرأي كماذا فإن هذا الاختلاف سينزل بتصحيح الرأي (٢) . ولكن هذا يعقد المسألة من جهة أخرى ، إذ متى وكيف يكون الفهم الذي بين أيدينا هو الفهم

(١) جارود Garrod أستاذ كرسى الشعر في جامعة هارفارد وكتابه : poetry and the Criticism of Life.

راجع مقالنا « بين الشاعر والناقد » بمجلة الثقافة عدد ٧٢٨ ص ٧ .

(٢) Carritt, op. cit p. 299 نقلاً عن رالف بارتون پرى R. B. perry في كتابه

« General Theory of Value » (٢٦ ١)

الصحيح أو هو أصح الأفهام؟ قد يمكن أن نجيب ببساطة فنقول إنه الفهم الذى يلقى قبولاً شبيه إجماعى ، ويدل على ذوق هو أحسن الأذواق . وهنا يسأل بتو Bätteux : هل هناك ذلك الشيء الذى يقال له ذوق حسن؟ وهل هو الذوق الحسن الوحيد؟ وأين يتكون؟ وعلام يعتمد؟ هل هو يعتمد على الشيء ذاته أم على العبقرية التى أنتجته؟ هل توجد — أو لا توجد — قواعد؟ هل سرعة البديهة وحدها هى أداة الذوق أم هل القلب وحده؟ أم هما معاً؟ وعلّق على هذه الأسئلة بقوله ما أكثر الأسئلة التى وردت فى هذا الموضوع للمألوف الذى كثيراً ما طرق ، وما أكثر الإجابات الغامضة والمفهومة التى أعطيت (١) .

ومن جهة أخرى نجد كانت يعترض الطريق ، وقد سبق أن عرفنا رأيه فى الجمال ، فهو عنده ما يمتنع دون غاية (لذة أو منفعة) ودون مفهوم (الفكرة) فكل ما يرضينا عقلياً لأننا فهمناه ، وكل ما يرضينا لأنه مفيد أو يستهدف غاية ما ، يعد شيئاً طيباً good . ويقول : يجب دائماً لى أن أقول إن الشيء طيب أن أعرف أى نوع من الأشياء يندبى هو أن يكون . يجب أن يكون لدى مفهوم له . وهذا ليس ضرورياً لى أجد الجمال فى شيء ، فالأزهار والأربسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما يسمى بالزخرف الورق foliation ليست تعنى شيئاً ، وليست تعتمد على أى مفهوم محدود وهى مع ذلك تمتعنا . . .

ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء الذوق عن الجميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر والذوق هو القدرة على تقدير شيء أو نوع من المفكرة من حيث إرضاؤها أو عدم إرضاؤها دون تحقيق غاية (٢) . .

Croce op. cit., p. 466. (١)

Carrrtt. op. cit p.111. (٢)

ومعنى ذلك أنه إذا كنا قد رأينا مسألة التفصيل لا تدل على الذوق الجمالى بمعناه الدقيق لما تنطوى عليه من استهداف غاية أو منفعة فإن كانت يرفض بجانب ذلك مسألة الفهم أيضاً ، لأننا إذا افترضنا أن اختلاف الأذواق راجع إلى تفاوت الناس فى الفهم فإن الجمال البحث لا يتضمن — بحسب كانت — فكرة كالأربسكا مثلاً ، وهو بذلك لا يحتاج إلى أى فهم لإدراكه . وبذلك تنحطم فكرة القدرة على فهم الشيء والتفاوت فى هذه القدرة بين الناس ، من حيث هى أساس لتفسير اختلاف الأحكام من جهة وطريق إلى القول بإمكان الحكم العام من جهة أخرى .

ولكن هذا لا يدعونا لليأس بقدر ما يفيد فى تحديد المسألة ، فمن السهل أن نلاحظ الآن أن الذوق يكون ذاتياً أو نسبياً عندما ينصب الحكم الجمالى على المحتوى فى العمل الفنى حيث يحقق هذا المحتوى للأفراد غايات مختلفة ، كما يمكن أن يعدم بمفهومات متفاوتة . ذلك أن الجمال الصرف لا يمكن فى هذا المحتوى . والحكم الجمالى الصرف هو إذن ما انصب على الشكل . الشكل الذى يتمتع دون غاية ودون مفهوم . وهذا يساعد على القول بذوق عام ، ومع ذلك فكانت يرد الذوق إلى الذاتية ، إذ الحكم الذوقى عنده ليس حكم معرفة ، وهو بذلك ليس حكماً عالياً بل جمالياً^(١) . ولا يمكن أن تكون هناك قاعدة موضوعية للذوق لتحدد بحسب المفهومات ماذا يكون الجميل^(٢) .

وتفسير هذا الموقف لمكانت ليس من الصعب ، فقد سبق أن عرفنا أنه حاول أن يتخذ موقفاً معارضاً للعقليين جميعاً فى الوقت نفسه .

(١) انظر Carritt, p. 1 II

(٢) Carritt : op. cit., 110.

(٣) Ibid ; p. 117.

والقول بنسبية الذوق نظرية حسية^(١) ترفض القيمة الروحية في الفن^(٢) . وهؤلاء الذين أنكروا في الماضي المطلق في الحكم الجمالي (الحسبيون ، أو أصحاب مذهب السعادة^(٣) أو الجماليون النفعيون) قد أنكروا في الواقع السكيف والحقيقة والحيوية في الفن^(٤) . والقول بالذوق المطلق نظرية عقلية ترد الذوق إلى مفهومات واستدلالات منطقية^(٥) وهؤلاء المطلقيون يفهمون الجميل من حيث هو مفهوم أو نموذج يحققه الفنان في عمله ، ويستفيد منه الناقد فيما بعد في الحكم على العمل ذاته . أما النسبيون فانهم يرددون الحكمة القديمة القائلة إنه لا مشاحة في الذوق ، معتقدين أن التعبير الجمالي هو من نفس طبيعة الممتع وغير الممتع التي يشعر بها كل إنسان بطريقته الخاصة ، والتي لا مشاحة فيها . وليكننا نعلم أن الممتع وغير الممتع حقيقتان عمليتان نفعيتان ، ومن ثم ينكر النسبيون الطابع الخاص بالحقيقة الجمالية ، ويخطئون مرة أخرى بين التعبير والتأثير ، أي بين النظرى والعمل^(٦) .

ويبدو أن كثرة الألفاظ الاصطلاحية قد تحدث شيئا من الارتباك ، فلدينا الآن الحسبيون والعقليون أو النسبيون والمطلقيون أو التأثيريون والتعبريون ، ولكن هذه الألفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة ، هي أن الأذواق لا تختلف في تقدير جمال الجميل ، وإنما تختلف في تقدير آثار الجميل ، واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة . وإذا ما تلقت هذه للذات عملا فينا فانها تتأثر بكل المؤثرات التي فيه بحسب استعدادها لهذا التأثير ، والقدر الأعظم من هذه المؤثرات في رأينا - يرجع إلى المحتوى

sensationalistic, (١)

Croce op. cit., p. 466. (٢)

hedonistic: (٣)

Encyc. Brit. : vol. 1, p. 269. (٤)

Croce op. cit., p. 468. (٥)

Ibid, p. 122. (٦)

(الموضوع) وكل تأثير يحدث اتفاقاً عاماً يكون مرجعه إلى الصورة (الشكل) وقد يبدو هذا التقسيم متعسفاً ، لأن اللون على اللوحة يؤثر في الناس بصور مختلفة . ولكننا سنرى بعد قليل أن اللون من حيث هو لون ليس داخلاً في الشكل بالمعنى الذى نقصده ، بل ربما كان أقرب إلى الموضوع . ومن ثم يمكن القول مع دافيد هيوم إنه يبدو أنه من بين كل اختلاف وتغير في الذوق توجد بعض القواعد العامة^(١) . هذه القواعد هي الاستطاعة العامة التى يقوم على أساسها الذوق ، فهم بمثابة قواعد الكتابة . ومنذ عهد أرسطو لم يشك أحد في قيام مثل هذه القواعد ، ولكن اختلاف المناهج الفكرية في العصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة ، وعلى أساس هذا الاختلاف قام تذبذب الأذواق^(٢) .

والواقع أننا متفقون تماماً على النحو في التعبير اللغوى جانب لازم لضمان سلامة التعبير . فالجملة النحوية تظفر باتفاق لإجماعى من الجميع . والأمر يكاد لا يعدو ذلك في الفن بعامة ، فهناك ما يمكن أن نسميه دُخْر الفن ، أو قواعد الفن^(٣) . وهذه القواعد تنضح في الفنون المرئية والسمعية على حد السواء . والسطح الجمالى aesthetic surface هو الذى ينبغى أن يرضى القاعدة الجمالية في الفن^(٤) . فإذا تذكرنا هنا سؤال بتو السابق : أتوجد —

(١) "Of the Standard of Taste" D Hume انظر : p.87 Garritt op. cit. 1757.

Encyc.. Brit., vol 6, p. 727

(٢) ليست هذه التسمية جديدة ، فقد وفق ترستان إدواردز T. Edwards في كتابه "The Things which are seen ; a Philosophy of Deauty"

في أن يضع هذه القواعد في الباب الثانى من كتابه وهو بعنوان "The Grammar of Design" وكذلك برسى جاردنر P. Gardener له كتاب بعنوان "A Grammar of Greek Art"

(٤) Greene ; Arts and the Art of Criticism; p. 233

أم لا توجد - قواعد؟ أمكننا أن نجيب بالإيجاب ، مع تحديد الموضوع الذى يمكن أن نطبق عليه هذه القواعد العامة . ذلك الموضوع هو جانب الجمال البحث Pure فى العمل الفنى ، أى ذلك الجانب الذى يتمتع الذوق دون غاية أو منفعة ودون فكرة (متبعين فى ذلك نظرية كانت فى الجميل) . وقد كان جريرين وهو يتحدث عن السطح الجمالى للعمل الفنى من حيث لزوم موافقته للقاعدة الجمالية يسير كذلك وراء كانت حين يقول ، إن الجمال والجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالى البحث ، وإن الذوق البحث ، كما بين كانت بصورة مقنعة ، هو استجابة الانسان الجمالية لهذه الصفة لا شئ غيرها^(١) .

وينتهى من ذلك إلى أيدينا نوعان من الذوق : الذوق بمعناه العام ، وهو الذى يختلف بين الناس وتعدد الأسباب لذلك الاختلاف ، والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحث فى العمل الفنى ويؤكد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام . وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عمل فنى ، هذا يرضى عنه وذلك يشكره ، فإن ذلك لا يدل حتما على تعارض ، إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام ، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر أخرى غير جمال العمل ، الفنى بل ربما كانت خارجة عن العمل ذاته وإن كان العمل يوحى بها ، ويكون حكم الثانى بناء على الذوق بمعناه الخاص ، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الجمال البحث فى ذلك العمل . وكما أن الجملة اللغوية يمكن أن تكون سليمة من الناحية النحوية وهى فى الوقت نفسه تعطى معنى فاسداً أو تافهاً ؛ فكذلك الشأن فى حالتنا هذه ، قد تتوافر القواعد الجمالية فى العمل الفنى ولكنه آخر الأمر قد لا يرضى الكثيرين الذين لا يصدر عن حكمهم بناء على هذه القواعد .

والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس فهو شخصى، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية ، على أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة. الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية : هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائماً وإنما هي تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصياً أو فكرياً ، وبالأراء السائدة في مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لنفسه . . . الخ . وتلك موضوعية ، لأنها تنصب على صفة خاصة في الشيء . والأحكام الشخصية مهلهل لأنها لا تبحث عن موطن الجمال البحت وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص ، فهو يقول : هذا حسن وهذا قبيح ، هذا يعجبني وذلك لا يعجبني ، أنا أفضل هذا على ذاك ، هذا مفيد وهذا غير مفيد ، هذا أخلاقى وذلك مناف للأخلاق ، هذا دينى أو لادىن . . . الخ . ويتضح ذلك الذوق بمعناه العام ، وبأحكامه الشخصية السريعة السهلة ، فيما سبق أن سميناه بالنقد الشعبي . أما الأحكام العقلية فإنها (رغم ما هو مفروض من اتفاق بين قوانين الطبيعة وقوانيننا العقلية) أصعب كثيراً ، لأن الإنسان فيها يحاول أن يتخلى عن كل الظروف والملابسة وأن يتبين الجمال الخاص في الشيء الذى أمامه ويقدره بحسب القواعد العامة (الانسجام والهارموني ، التناسق والسمتريّة ، التوزيع ، النظام ، العلاقات . الخ) ، وهذا هو الذوق الجمالى الصرف ، وأحكامه هي الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق والصعوبة فيه تأتي من حاجة صاحبه إلى الخبرة ، فليس كل إنسان يستطيع أن يتبين الهارموني والعلاقات في أحد الألحان ، ولكن الخبير هو الذى يستطيع ، والخبير بالآلات يعرف الآلة الحسنة التركيب - وهو يقول عنها إنها آلة جميلة . . . ويستطيع أن يعمل حكمة ، ويوضح مواطن السكّال الخاصة في الشيء ، وإلى أقام عليها الحكم^(١).

وأرانا قد وصلنا الآن إلى المرحلة التي نستطيع أن نتحدث فيها عن
الأسس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقي .

— ٣ —

والتصور العام للمشكلة يمكن أن يردّها إلى مقولتين : المنفعة (السعادة)
والمتعة الجمالية البحتة ، ومذهب المنفعة Utilitarianism (Hedonism) في
هذه الحالة يقسم الميدان مع الاستطيقا البحتة . ولكن هذا التصور العام
لا يكفي إذا كان من اللازم الوقوف على عناصر هذا التصور ، أو بعبارة
أخرى إذا كان لابد من معرفة المجالات التي تتمثل فيها أسس هذا المذهب
أو ذاك . وهذا معناه أننا نستطيع أن نصنف هذه الأسس التي تندرج في
مجموعها تحت المفهوم العام للنفعة ، وتلك التي تندرج تحت المفهوم العام
للاستطيقا أو الجمال البحت - بحسب كانت - ونحن نميل بطبيعة الحال إلى
أن نعد تلك الأسس المندرجة تحت مفهوم المنفعة العام مكونة أو مشتركة
على أقل تقدير في تكوين الذوق بمعناه العام ، وهي بذلك تكون الأسس
التي يبنى عليها عادة الأحكام الذوقية العامة ، أو بعبارة أخرى تلك الأحكام
التي تتطلب - لأنها تفترض - في العمل الفني غاية عملية - كما نميل أيضاً إلى
أن نعد الأسس المندرجة تحت مفهوم الاستطيقا أو الجمال البحت مشتركة
في تكوين الذوق بمعناه الخاص .

وقد يبدو غريباً أو شيراً للضحك - كما يقول كروتشه^(١) - أن نبحث
عن الغاية من الفن ، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان ، أي
إلزامه بموضوعات ، بذاتها بحيث يكون اختياره في دائرة محددة . ومن ثم
فالنظرية القائلة بأنه ينبغي فصل المحتوى نظرية خاطئة - بحسب كروتشه .
ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو
يستأهل المدح أو الذم لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه ، وإنما ينصب
على طريقة الفنان في معالجته^(٢) . وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة أو

محتوى لا قيمة له ، أو بالتعبير القديم (الذى صادفناه فى الفصل الثانى) ليس هناك محتوى جميل أو قبيح ، وإنما القيمة للتعبير .

ورغم السخرية التى قد يثيرها تطلب غاية عملية فى العمل الفنى تتمثل فى محتواه ، فإننا مضطرون فى الواقع إلى الوقوف هذا الموقف الذى بدونه لا يمكن السماح بأى عملية تحليلية من جهة ، ولا يمكن تصوير الأسس الذاتية والموضوعية للأحكام الجمالية ، ومن جهة أخرى وإذا كنا قد أخذنا بأن فكرة المحتوى مرتبطة بالأسس الذاتية وبالذوق بمعنى العام (وهو الذوق الشخصى) كان من العبث - من وجهة النظر الاستطبيقية البحتة - أن نضيع الوقت فى الاهتمام بهذه الأسس التى يقوم عليها حكم الذوق الشخصى ، وهو ذوق - فى رأى تين^(١) - « ليست له أية قيمة ، وأنه ينبغي تجريد مقياس عام للحكم بالحسن أو القبح ، أو للثناء أو الذم^(٢) . ولكن ينبغي أن نكون على ذكر من أن مشكلتنا الأولى هي تجريد ذلك المقياس العام . وإذا لم يكن قد أمكن الاهتمام إلى هذا المقياس وتحديدته تحديداً كاملاً حتى اليوم^(٣) ، وإذا كان هناك - إلى جانب ذلك - المقياس الشخصى الذى تحكم وما زال يتحكم فى القدر الأكبر من الأحكام الذوقية الجمالية ، فإن عملنا الأساسى - وهو تصوير الأسس التى تقوم عليها الأحكام النقدية جميعاً - يقتضينا الاهتمام بالمقياسين على السواء .

وتبدأ سلسلة الأسس التى يقوم عليها المقياس الذائقى أو الشخصى أو النسبى بما يمكن أن نسميه « أساس المنفعة » .

(١) Croce, op. cit., p. 393, انظر Tain Philosophie de l'Art, p. 15,

(٢) Croce : 393,

(٣) حاولت جستاف تيودور فشنر G. T. Fechner الوصول إلى استطبيقاً استدلالية inductive من أسفل von unten غير الاستطبيقية الميتافيزيقية التى تأتى من أعلى von oben وبتقدمه فى هذه الطريق كشف عن سلسلة طويلة من القوانين أو المبادئ الاستطبيقية (راجع : Croce, p. 394) ولكن هذه القوانين فى مجموعها لم تتخط ذلك المقياس الذى يلقى بالمقياس الشخصى .

(١) أساس المنفعة :

فمنذ قديم الزمان ربط الفلاسفة والمفكرون بين الجميل والنافع أو المفيد . فإن اكرانوفان Xenophon يرى أن كل جميل طيب good وكل شيء نستخدمة ينظر إليه من حيث هو طيب وجميل على السواء ، وب نفس النظرة أى من حيث فائدته^(١) . وفي محاوره هيبياس (التى إن لم تكن لأفلاطون فهو أفلاطونية كما يقول كروتشه)^(٢) . يسأل سقراط : — إذن فمن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد؟ ويجب هيبياس — بالتأكيد^(٣) .

والواقع أن أفلاطون قد عرض في هذه المحاوره لتعريفات عدة للجمال ولكنها جميعاً — كما لاحظ كروتشه كذلك — تتضح فيها صورة عدم التأكيد والاستقرار عند واحد منها . وقد نقل كروتشه من هذه التعريفات طائفة كبيرة منها ذلك التعريف : « الجميل هو ما يؤدى إلى غاية ، أى النافع »^{αγαθόν} ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن الشر سيكون جميلاً أيضاً ، لأن النافع يقود إلى الشر كذلك^(٤) .

ومهما يكن من أمر هذا الاضطراب بين التعريفات فإنه من الواضح أن أفلاطون قد أصر على ضرورة النفع فى الجميل ، فهو من غير شك يرى أن الأشياء الجميلة هى الأشياء الممتعة . ولكن إذا كانت الممتعة تأتى عن طريق الحواس فإنه يحترس فلا يعتبر كل ممتع جميلاً ، بل ما جاءت ممتعته عن طريق حاسة الإبصار أو السمع فقط . ولكنه يعود ليربط بين الممتع فى هذه الحالة وبين المنفعة حتى يصبح الشيء جميلاً . فالجميل هو ما كان ممتعاً ونافعاً ، وليس وصف واحد من الوصفين بكاف^(٥) .

(١) Garritt : p. 1

(٢) Croce : p. 194.

(٣) Hippias Major, published by Garritt; op. cit., 11.

(٤) Croce, p. 164.

(٥) Hippias Major, by Garritt; op. cit., pp. 9 ff.

ولإمكان اختلاط النافع بالشر في التعريف الذى نقله كروتشه هو الذى جعله - فيما يبدو لى - يقتصر على القول بالمنفعة التى تأتى عن طريق النظر أو السمع فقط. ومهما يكن من أمر فإن هذه النظرة الأفلاطونية قد تكيفت فى صورة نظرية جديدة قال بها بعض الاقتصاديين . وهؤلاء هم - بحسب كروتشه - الذين يحددون بين الفعل ذى الأثر النفعى economic وبين الذاتى egoistic أى ما هو مفيد للفرد من حيث هو فرد ، دون النظر إلى القانون الأخلاقى (١) .

ولسنا نود الإفاضة فى الصلة بين المنفعة والأخلاق أو بين علم الاقتصاد وعلم الأخلاق ، وإنما يعيننا من الصورة الأخيرة للنظرية الأفلاطونية القديمة أنها تحدد لنا بوضوح الميدان الذى يمكن أن نجد فيه الحكم القائم على أساس المنفعة . ذلك هو ميدان الذات أو الأنا ego فالذات تريد ، وتتطلب غاية . وتحقيق هذه الغاية يكون نافعاً لها ولكنه قد يكون منافياً للأخلاق . فإذا كان لابد للجميل - بحسب أفلاطون - أن يكون متمتعاً ونافعاً ، فإن ذلك يترك احتمالاً لإدخال للجميل فى اللاأخلاقى بحسب النظرية الحديثة . وعلى ذلك فإن الحكم الجمالى القائم على أساس المنفعة حكم شخصى لا يقيم وزناً للغاية الأخلاقية فى الفن ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يرفضها ؛ فإن كل غاية أخلاقية نافعة بالضرورة ، كما يفهم من كلام كروتشه (٢) .

هل الجميل هو النافع حقاً ؟. طبعى أن تختلف الآراء فى ذلك. فبعضها يؤكد النفع فى الجميل والبعض الآخر لا يشترطه . ورأينا بطبيعة الحال مع هذا البعض الأخير . والذين يأخذون بالرأى الأول يذهبون إلى أن الأشياء لا تظهر منا بحكم من الأحكام دون أن تدخل فى مجالنا الحيوى ، أو بعبارة أخرى فإن الأشياء البعيدة عنا أو التى ليس لها أى أثر فى حياتنا بالسلب

Croce p. 56. (١)

Ibid p. 57. (٢)

أو الإيجاب لانهم بها عادة ولا تصدر عليها - بالتالى - حكمنا . هذه الأشياء عندما تنتقل إلى ميدان المنفعة والحيوية بالنسبة لنا لا نجد ما يمنعنا من أن نحكم بجمالها . ويمثل هذه الوجهة هنرى هوم H. Home حيث يقول : « تبدو القلعة القوطية القديمة التى ليس لها جمال فى ذاتها جميلة إذا نظر إليها من حيث صلاحيتها للدفاع ضد العدو » (١) .

والذين يأخذون بالرأى الآخر يعتمدون على الأمثلة الحسية التى قد تنفع لأول وهلة وإن كنت أخشى أن تعمق بحثها يخرج بها إلى تأكيد الجانب الآخر . من هؤلاء إدموند برك E. Burke وهو يصور المسألة على هذا النحو : « قيل إن فكرة المنفعة أو مناسبة الجزء مناسبة تامة لتأدية غرضه هو سبب الجمال ، أو هو بالتأكيد الجمال ذاته . « ولكن المعدة والرئتين والسكب ، كما هو شأن غيرها من الأعضاء ، مناسبة لأغراضها بصورة فريدة ، ومع ذلك فإنها بعيدة عن أن يكون بها أى جمال ، ومن جهة أخرى فإن هناك أشياء كثيرة هى غاية فى الجمال ، ومن الصعب أن نتبين فيها فكرة للنفعة ... فإى فكرة للنفع تلك التى تثيرها الأزهار ... » (٢) وقد أكد أوسكار ويلد أن الفن كله لا نفع فيه (٣) . وجاريت أيضاً من يأخذون بهذا الرأى ، وفى الكتاب الذى ترجمه له عبد الحميد بونس وزميله يعقد فصلاً ليؤكد فيه أن الجميل ليس هو المفيد . ومن الأمثلة التى ضربها أن النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ولكننا عادة نعدهما أجمل منه . وإن أنف الخنزير لا نفع للخنزير من أنف الإنسان له ، ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقل جمالاً من أنف الإنسان . وإن الفضة لتبدو أجمل من الحديد والفحم وإن كانت أقل منهما نفعاً (٤) ، بل إننا لنجد رسكن يقف موقفاً معارضاً تمام المعارضة لموم حيث

(١) Garritt ; pp. 94 - 5.

(٢) Ibid ; p. 92.

(٣) Ibid ; p. 197.

(٤) راجع ص ١٥ ، ١٦ من الترجمة .

يذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد ذهب جماله^(١) .
 وإذا كنا قد رأينا أن الحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة حكم
 شخصي فإننا نستطيع الآن أن نقطع بسببته ، ذلك أن الفائدة أو النفع الذي
 يكون في بعض الحالات سببا في الحكم بجمال الشيء يكون في حالات أخرى
 سببا في نفي هذا الحكم عنه . ومن ثم فالمنفعة ليست قيمة في الشيء المحكوم
 عليه ، وإنما هي أثر أو امتداد له . ومن ثم فليس غريبا أن يكون القائلون
 بالمنفعة في الفن هم القائلون بديناميته وحيويته .
 وفي ميدان الأدب بصفة خاصة يتشكل أساس المنفعة إلى ما يمكن أن
 نسميه : « الأساس التعليمي » .

(ب) الأساس التعليمي :

وللتعليم وسائله المعروفة ولكنها ربما لم تكن متوافرة في القدم
 توافرها في العصور الحديثة . وكانت الصلة المزعومة بين الشاعر والأله
 (كما هو الشأن عند اليونان) أو بينه وبين الجن (كما كان شائعا عند العرب)
 كانت سببا كافيا للنظر إلى الشاعر نظرة تعظيم وإكبار وضعت عند اليونان
 في مصاف الأنبياء ، وعند العرب في مصاف الحكماء . فلم يكن غريبا أن
 تلتبس عنده المعرفة .

ويقول ليبنتز : « إن الهدف الرئيسي للشعر ينبغي أن يكون تعليم الحكمة
 والفضيلة عن طريق الأمثال »^(٢) . ومن ثم كان الشعراء في القدم هم بناء
 المثل العليا والتقاليد ، كما كانوا في الوقت نفسه أرباب الحكمة يعلمونها الناس .
 كانوا يعلمون الناس الشجاعة مثلا من حيث هم يصفون الشجاعة ويحرضون
 عليها ، كانوا يبنرون في نفوسهم بذور المعرفة بخطراتهم الفكرية العميقة .
 وكان الناس يكبرونهم من أجل ذلك جميعا . ولكن هل تقتصر مهمة الشعر

Garritt ; p. 175 (١)

Garritt ; p. 57 (٢)

على أن تعلم الناس ؟ إذا اقتضت الغاية من الفن على الفائدة التعليمية ، فإن ذلك يعنى أن جانبه الآخر ، جانب المتعة والتسلية والرضاء النفسى ليس جوهريا ، وأنه لا يتحقق إلا فى فائدة الدرس الذى يصحبه ... ،^(١) ومن ثم يكون التعليم فى الشعر أولا ثم يليه المتعة التى تحدث - بحسب هذا رأى - نتيجة للتعليم . ولكننا نجد هناك - كما هى العادة دائما - الرأى المخالف بل الذى يعكس القضية عكسا تماما ، فدريدن يقول : « إن المتعة هى الغاية الأولى إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر . ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية ، لأن الشعر لا يعلم إلا من حيث هو يتمتع ، »^(٢) هذا التعارض وحده يكفي لأن يبين لنا وجهتى النظر المختلفتين اللتين تكتمان خلفه ، فالبعض يتطلب فى الشعر المعرفة حتى يكون جميلا ، ويكتفى من المتعة بمتعة المعرفة ، والبعض الآخر يتطلب المتعة فقط بغض النظر عما قد يكن فيها من معرفة . ويدعى بنا هذا إلى أن يكون الحكم الجمالى القائم على أساس المعرفة أو الأساس التعليمى - كما شخصيا لا ينصب على عناصر ثابتة فى الشيء المحكوم عليه . وهو بذلك يعد حكما نسبيا .

وواضح بطبيعة الحال أن تطلب المعرفة فى الشعر أو الفن عامة لا يكون فى صورة العمل الفنى ولكن فى محتواه . وإذا كان المحتوى غير ثابت السكينة دائما فإن الحكم القائم على أساسه حكم - بالتالى - غير ثابت الكيفية . وهذا يؤكد لنا نسبية هذا الحكم . فنحن نستفيد من حكمة يطلقها الشاعر كميات متفاوتة من المعرفة بحسب استعدادنا الشخصى وقدرةنا العقلية وحالتنا النفسية . . الخ ، ومن ثم يحدث التفاوت فى مدى القيمة التى تصنفها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة .

(١) انظر : Garritt; op. cit, p. 163 Hegel ; Aesthetics

(٢) Defence of an Essay of Dramatic poetry انظر .

(٣) Garritt, op. cit., p. 59

والسؤال الآن هو : هل ينبغي أن يكون للشعر غاية تعليمية ؟ إن العلم يمدنا بالمعرفة ، والأخلاق تمدنا بالتوجيه ، ولكن هل ترانا نتقبل هذه المعرفة وذلك التوجيه دائماً وبصدور رحيمة ؟ يبدو أن لا . ذلك أن في العلم جفافاً وفي الفضيلة مشقة ، ومواجهتهما مواجهة مباشرة تسكفنا كثيراً وتضيقنا أكثر . ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية didactic end للفن إلى أن الفن بما يضيفه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة ^(١) ، وفي استمتاعنا بهذا الجمال وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة دون شعور منا .

ويقول كرونشه : إننا قد نضحك الآن من هذه النظرية ، ولكن ينبغي ألا ننسى أنها نهأت من محاولة جادة لفهم طبيعة الفن ، وكان لها شأن خطير في زمنها ، وكان معتنقوها كثيرين نذكر منهم (إذا اقتصرنا على الأدب الإيطالي) دانتي وتاسو وباربي وألفييري وماتروني ومازيني ^(٢) . وإذن فالشعر له غاية تعليمية وإن كنا لا ندركها إدراكاً واضحاً ، لأن جمال الفن يروعنا ويشغلنا عن الإحساس المباشر بها . أو بعبارة أخرى إن في محتوى العمل الفني معرفة كامنة تنتقل إلى نفوسنا من خلال استمتاعنا بالصورة الجميلة . وفي الباب الأخير من هذا البحث سيوضح لنا المفهوم الجديد الذي تطورت إليه النظرية التعليمية ، وسنجد من المعاصرين (استوف في كتابه : طبيعة الشعر) من يعطف على هذه النظرية ولكنه يفسرها تفسيراً يعد - إلى حد بعيد - جديداً ومقنعاً . وعندئذ سيوضح لنا أن الشعر يعملنا بشكل من الأشكال أو معنى من المعاني . وعندئذ يدخل في حسابان النقد تقدير القيمة التعليمية للشعر . وهي قيمة تختلف - بطبيعة الحال - اختلافاً جوهرياً عن

(١) Garritt ; p. 237 انظر Croce ; A Breviary of Aesthetics

(٢) ibid ; p. 327.

قيمة المنظومات التي يعرض فيها العلم من العلوم كالنحو والفقه وغيرهما ، فإن هذا اللون من النظم لا يقف لآى حكم جمالى ، بل لا يدخل هذا الميدان على الإطلاق .

(ج) الأساس الأخلاقى :

وكان من الممكن أن يتفرع هذا الأساس إلى فرعين : الأساس الأخلاقى والأساس الدينى ، ولكنهما فى الحقيقة ينحوران نحواً واحداً ويظهر أحدهما مكان الآخر فى البيئات والأزمان المختلفة ، وفى وقت من الأوقات تختلط الغريزة الجمالية عند الإغريق بالشعور الدينى^(١) ، حتى إذا ما ظهر المفكرون والفلاسفة وحطموا الآلهة إذا بهذا الشعور يتحول إلى مجرى آخر هو الشعور الأخلاقى . وقد يجتمعان ويسيران جنباً إلى جنب كما هو الشأن فى فلسفة العصور الوسطى ، فقد كانت لاهوتية أخلاقية فى وقت واحد . وقد يحاول البعض - كما حدث فى العصور الحديثة - أن يخرجهما من الميدان ، وفى العصر الحديث ، بعد أن تنكشف دائرة الدين فى حياة الأفراد نجد الاعتقاد بأن الفن والأخلاق يعتمد كل منهما على الآخر^(٢) .

لحين نكتفى بذكر الأساس الأخلاقى فإننا لا نرمى إلى إهمال الأساس الدينى وإنما يمكن أن يتضمنه الحديث عن الأساس الأول . ومعنى ذلك أننا قد نجد من النقاد^(٣) من يخرج الدين من ميدان الفن ، ولكن أى شئ فى الحقيقة ذلك الذى استبعده الناقد من الدين ؟ . نستطيع أن نقول ببساطة : الجانب الأخلاقى فيه فالجانب الأخلاقى دائماً هو موضوع الاقتران بالفن أو الانفصال عنه .

وقدم سبق أن ذكرنا أن أفلاطون قد عالج عدة تعريفات للجميل فى محاورته هيباس ولم يستطع أن يقطع فيها بصحة تعريف . ونذكر منها هنا هذا :

(١) Chasles Bernard ; Esthétique et Critique, p. 113

(٢) Stauffer, D. A. ; The Nature of Poetry, p. 93.

(٣) مثل القاضى الجرجاني وغيره مما سيتضح فى الفصول القادمة

التعريف : « الجميل هو المساعد الذى يقود إلى الخير » ὁφελιμὸν

ولكن الخير فى هذه الحالة - كما يقول كروتشه - ان يكون جميلاً ، ولا الجميل خيراً لأن السبب غير الأثر والأثر غير السبب ^(١) . وفى موضع آخر ^(٢) نجد كروتشه يتحدث حديثاً نستطيع أن نفهم على ضوءه هذا الاعتراض . فالمياه صالحة لإخماد النار ، ولكن هذا هو الفهم المادى أو التصور السطحي للمسألة ؛ لأن الماء فى ذاته ليس صالحاً إلا إذا ألقى على النار . إذن فالفعل هنا هو الصالح لا الشيء نفسه . ومن ثم فالشيء لا يكون خيراً فى ذاته أى قبل استعماله أو توجيهه إلى غرض ما ، وإنما هو كذلك عندما يتحرك ويعطى أثراً . وإذن فالشيء الذى يقود إلى الخير لا يتعتم أن يكون هو فى ذاته جميلاً . ويخيل لى أن كروتشه كان يستلهم أرسطو هذا المعنى فى كتابه « الميتافيزيقا » حيث يذهب إلى « أن الخير والجمال يختلفان ، لأن الخير يوجد فى السلوك فحسب ، ولكن الجمال يوجد كذلك فى الأشياء غير المتحركة » ^(٣)

والواقع أن الفن - كما لوحظ منذ زمن بعيد - لا ينتج عن فعل إرادى ؛ فالإرادة الخيرة التى تخلق رجلاً صالحاً لا تخلق فناً . فإذا كان الفن لا ينتج عن فعل إرادى فإنه لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، لا لأن له أى حق فى الحرية ، بل لأن المفاضلات الأخلاقية ببساطة لا تعنى بهذا ، فن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفاً جديراً بالثناء أو الذم الأخلاقى ، ولكن تصويره ، من حيث هو تصوير خيالى ، لا يخضع لواحد منهما . وليس قانون العقوبات غير مستطيع أن يحكم بالإعدام أو السجن على تصوير خيالى فحسب ، بل ليس هناك أيضاً رجل عاقل يستطيع أن يجعله موضوعاً لحكم أخلاقى . فالحكم على فرانسيسكا لدانتى بمنافة الأخلاق ، أو على كورديليا لشكسبير بموافقتها ، ومهمتهما فنية بحتة ، وهما - كالفنات الموسيقية - من روح

Croce ; Aesthetic, p. 164 (١)

ibid ; p. (٢)

Garritt ; p. 36 (٣)

دائى أو شكسبير ، ان يكون أفضل من الحكم على مثلث بأنه شر أو على مربع بأنه فاضل .

وبزوغ هذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى الغاية التى وضعت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوحى بكرهية الشر ، ويصحح السلوك ويهذب ، وكذلك ما فرض على الفنانين من مطلب القيام بدورهم فى تثقيف الجماهير ، وتقوية الروح المعنوية أو القومية فى الشعب ، ونشر فضائل ضبط النفس والاجتهاد^(١) .

والإرادة مرتبطة بالرغبة ، ومن ثم فإن الفنان الذى ينظر إلى الأخلاق فى عمله بعين الاعتبار يحقق - فى الواقع - رغبة . ولكن هل تراه وقد حقق هذه الرغبة قد أنتج شيئاً جميلاً بالضرورة ؟ . يجب على ذلك سائت توماس فيقول : « إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . . فن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظماً فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن ما يكفى لأن يلبي الرغبة يسمى طيباً ، ولكن ذلك الذى يتمتع فهمه يسمى جميلاً ،^(٢) فإذا تحدثت عن عمل فنى وحكمت بأنه جميل لأنه حقق لى رغبة فأنى فى هذه الحالة أكون قد حكمت بأخلاقية لا بجماله ، والرغبة عند الأفراد متفاوتة تعمل فى تحديدها هو امل شتى ، ومن ثم كان من الضروري أن يلغى التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية لعمل من الأعمال الفنية ، وتكون أحكامهم فى هذه الحال أحكاماً نسبية ، لأنها لا تنصب على السبب - بحسب كروتشه - وإنما تنصب على المسبب أو الأثر ونحن نرد كل الأحكام التى لا تنصب على جمال الجميل مباشرة إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى استطبيقاً بحتة . ومن ثم فالحكم الجمال الأخلاقى حكم شعبي وليس حكماً فنياً بمعنى الكلمة .

(١) Croce ; A Breviary of Aesthetics . انظر . p. 236 Garritt .

Garritt ; p. 51.

وقد عبر برادلي عن هذا المعنى حيث يقول : « إن روزنى Rossetti قد قلل من شأن مقطوعة شعرية (سونيت) ^(١) من مقطوعاته ، وهى مقطوعة أعجب بها تينسون واختارها ، لأنه كان شديد الحساسية من ناحية الأثر الأخلاقى للشعر ، قلل من شأنها فيما أعتقد لأنه أطلق عليها شهوية ، وقد يأسف الإنسان لحكم روزنى ويحترم تحرزه من العيب فى الوقت نفسه ، ولكنه غلى كل حال قد أصدر هذا الحكم من حيث قدرته بوصفه مواطناً لا من حيث قدرته بوصفه فناناً ، ^(٢)

وينبغى أن نلاحظ الآن أن المصدر الأول للأسس الثلاثة التى عرضناها حتى الآن يرجع إلى اليونان ، وإذا كنا موقنين من اهتمام اليونان بالتمثيل المسرحى أمكننا أن نرد إليه اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . فى هذا الميدان بالذات ، ميدان التأليف المسرحى ، يكون من التسرع القول بانفصال الفنان عن الأخلاق فى عمله ، صحيح ، أن الكثرة من التمثيلات التى كتبت لهدف أخلاقى رديئة ، ولكن يجب أن نتذكر أنها قد تكون رديئة لسببين مختلفين ؛ فقد يكون العيب فى بناء السرحية أو فى غرضها ، وفى الحالة الأولى لا يكون المؤلف قد حقق الشروط الشكلية formal التى تتحكم فى فن المسرح ، وعندئذ مهما تكن رسالته رسالة خيرة فإنه يبعث على عدم الثقة بها بإساءته استخدام الأداة التى أبرزها بها . وفى الحالة الثانية يدل على أن فلسفته فى الحياة فلسفة خاطئة ، وتكون النتيجة أن نصحه يذهب هباء . فليست مسرحيته خاطئة لأنها تشتمل على حديث أخلاقى ، بل لأنها تشتمل على حديث أخلاقى ضعيف ، لا منطقى ، مضلل . وتزداد قيمة الحبكة المسرحية الصناعات إذا هى اشتملت على فلسفة أخلاقية عميقة ، ^(٣)

(١) السونيت sonnet هى القصيدة الأربعة عشرية .

(٢) Carritt : p. 216.

(٣) Trystan Edwards : The Things Which Are Seen ; A Philos. of B., p. 267.

ولكن العرب - فيما هو شائع متداول - لم يعرفوا فن المسرحية . فهل معنى ذلك أنهم ان يهتموا في تقديم بالموضوع أو المحتوى ، أو بقيموا تقدم على أساس المنفعة أو التعليم أو الأخلاق ؟ ولا نريد أن نتعجل الجواب قبل أن نستعرض الصور المختلفة التي تصادفنا في أحكامهم النقدية في الباب التالي من البحث ، فعندئذ سيتضح لنا مدى احتفالهم بهذه المسألة .

ونضيف الآن إلى تلك الأسس الثلاثة ما نسميه :

(د) الأساس التاريخي :

فكل حكم جمالي هو في الواقع حكم تاريخي ، وهو يصير تاريخنا بمجرد أن يصدر عن صاحبه . ومادام كل حكم تاريخي مطلقاً ونسبياً على السواء^(١) كما يقول كروثشه كاتب مقال Aesthetics في دائرة المعارف البريطانية - فإن نسبته تزداد وضوحاً كلما بعدنا عن موضوع الحكم ، وعندئذ يندرج ضمن الأحكام الشخصية متأثراً بالعاطفة التي كاد يشعر بها كل الناس ، وهي حب الماضي ، وليست محاولات الوقوف بجانب القديم وتفضيله على الجديد نتيجة لهذه العاطفة ، ذلك أن الناس يعرفون الماضي - عادة - أكثر من معرفتهم الحاضر . وفضل السابقين تدعو إلى الاعتراف به مشاعر البنوة البارة التي يكاد يشترك فيها جميع الأبناء ، أو بعبارة أخرى جميع الناس ، حين يحكم البعض بأن امرأ القيس أشعر الشعراء فإن ذلك الحكم يصبح تاريخياً ، ويعد - بالتالي - نسبياً ، عندما لا ينصب على حقيقة موضوعية هي شاعرية أمرى القيس (التي يحتمل الاختلاف في مقدرتها) بقدر ما ينصب على شعور الشخص نفسه إزاء تلك الشخصية التاريخية التي أكسبها قدمها في التاريخ هالة ووضاءة . وليست مشكلات القديم والجديد التي ما تنفك تبرز من وقت لآخر إلا نتيجة لعمور العقوق والتشكر للتاريخ وما يحمل في جعبته من أحكام يتلقاها الخلف عن السلف . ويميل المحدث - حين يكون معتدلاً - إلى

التعديل في الحكم التاريخي بما يتضح فيه نسبة هذا الحكم فيقول: إن أمر القيس أشعر الناس في زمانه لآفي زماننا ، ومن ثم فالهالة والوضاء التي اكتسبتها شخصية الشاعر من قبل إن دلت على حقيقة موضوعية (هي مقدرة الشاعر الفائقة) فإن هذه الحقيقة لا تثبت للحكم في هذا الزمن ، لأن هناك قدرات أخرى يمكن أن تفوق قدرته .

وعلى ضوء هذا المعنى للأساس التاريخي سنستطيع أن نفسر — فيما بعد — ظاهرة تفضيل بعض النقاد الشعر القديم على الحديث رغم أفضلية الحديث . وهي ملاحظة تنبه إليها ابن قتيبة في الشعر والشعراء ، وعارضها . ومرد ذلك — في الواقع — إلى الحاسة التاريخية ، أو ما سميناها شعور البنية . وتحت هذا الشعور يدخل التحيز كما يبحث التأثير بالشخصيات القوية وأحكامها ؛ فالبحتري أحسن الشعراء لأن شخصية قوية لي بها صلة وثيقة — فكرية أو شخصية — وقد رأت ذلك ويشار أسخف الشعراء لأن شخصية من نفس النوع رأت فيه ذلك ، ويظل حكى على الشعارين من خلال الشخصيتين اللتين تأثرت بهما معتمداً على الحكم التقريرى الذى أصدره .

على أن الحكم النقدي التاريخي في الواقع يدل على اكتساب الناقد — كما بين كرويتشه^(١) ، وإلى حد ما كارب^(٢) — ثلاث صفات تعتمد كل منها على سابقها وإن كانت لا تستلزم ما بعدها عند غير الناقد التاريخي . وأولها أن يكون الناقد قد حصل من الثقافة التاريخية ما يحصله العلماء الذين قد لا يصحب تحصيلهم أى شعور أو تذوق أو مقدرة على فهم العمل الفني ، وثانيها أن يكون له ذلك الذوق وذلك القلب المفتوح والشعور المتدرب على تلقى الأشياء وفهمها . وقد يجمع العالم بين هذين الوصفين ، ولكنه لا يكون قادراً على

(١) Croce Aesthetic, p. 131

(٢) Carritt : An Introduction to Aesthetics (Hutchinson's

كتابة صفحة واحدة في التاريخ الأدبي والفني ، ولكن المؤرخ الكامل هو الذى يجمع إلى التحصيل والذوق موهبة الفهم والتصوير .

ومهما تكن قوة هذا الحكم التاريخي فإنه ان يخلو - في رأي - من التأثير بالمؤثرات الشخصية ، فالدكتور طه حسين حين يسخف بشاراً فإن ذلك ليس معناه أن بشاراً في الحقيقة سخييف الشعر ، وإن كنت لا تملك إلا أن تجده - بعد أن تقرأ ما كتبه عنه في حديث الأربعاء - سخييفاً . وليس شعر الشعاع - إذا بحث - هو سبب السخف أو السبب الأول ، ولكن العوامل الشخصية المحيطة بالناقد هي التي جعلته يتبين فيه هذا السخف . وهي التي جعلته يعجب بأبي العلاء ويحبه ويفضله على بشار فهو إعجاب أو نفور شخصي يصدر أحكاماً شخصية أساسها الحب أو الكراهية .

ومن جهة أخرى نجد القديم بصفة عامة وقد نسجت الأيام حوله هالة وأشاعت الأسطورة عنه جواً يستهوى النفوس . فامرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة وأبو نواس مثلاً شخصيات أدبية محبة إلى جميع النفوس أو للكثرة منها . ولكن نستطيع أن نقول في اطمئنان إنه ليس شعر هؤلاء الشعراء وحده هو الذى جعل لهم هذا الحب في النفوس ، بل هناك علاقات خاصة لهذه الشخصيات تكون جزءاً أسطورياً من التاريخ هو الذى قربها من النفوس قبل أن يقربها إنتاجها الشعري .

ونخلص من ذلك إلى أن الحكم التاريخي لا يتأثر بالعمل الفني مباشرة ، وإنما يتأثر كذلك بعوامل خارجية . وقد عبر عن ذلك كاريت حين درس موقفه من العمارة الإغريقية ، فتبين له أنه كان يجد متعة كبيرة في هذه العمارة ، ولكن الفضل في ذلك - فيما يعتقد - يرجع ، جزئياً ، إلى ما لها من ارتباطات أدبية وتاريخية^(١) .

وهكذا نجد الحكم على العمل الفني على أساس سمعته التاريخية - إذا

أمكن هذا التعبير - حكما شخصيا تشترك فيه عوامل خارجية خاصة بالناقد أحيانا وبالأثر ذاته أحيانا أخرى . ولو فحصنا قدر آمن أحكامنا النقدية على الآثار الفنية القديمة لوجدنا أغليبيتها متأثرة إلى حد بعيد بهذا الأساس .

هذا حين تنصب الأحكام على الآثار الفنية القديمة . وهي حين تنصب على الآثار المعاصرة نجد أساسا آخر هو الأساس الاجتماعي :

الأساس الاجتماعي :

نحدث أرسطو قديما عن « المحاكاة » في الفن وأولاه عناية خاصة وجعلها مهمة الفن الجميل ، كما جعل موضوع هذه المحاكاة هو العام لا الخاص ، ووضع المقياس الذي يعتبر به صدق المحاكاة الشعرية لجعله في المتعة الدائمة التي يقدمها العمل إلى المجتمع لا مجرد المتعة التي يحس بها الفنان في عمية الإبداع (١) . ومن ثم يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذي يظهر فيه هي هذه المتعة . والصلة بينهما صلة وثيقة لا يمكن تجاهلها ، فلا يمكن أن ينشأ فن فردي تنعدم الصلة بينه وبين المجتمع ، وتكون له قيمة أو يجد إقبالا ويضمن نموا وتطورا . ولكن المبحث الاجتماعي في الاستطيقا لم يأخذ شكلا بارزا إلا في القرن الماضي (٢) ، حتى إننا لنجد بعض النقاد الفرنسيين يعد الاهتمام به المرحلة الثالثة من تاريخ الاستطيقا . والمرحلة الأولى هي استطيقا المثال (أفلاطون) والثانية استطيقا الإدراك الحسي (كانت) ، والمرحلة الثالثة هي استطيقا

(١) Courthope ; Life in Poetry ; Law in Taste, p. 193 .

وهو يلخص النقد الأرسطي في هذه المبادئ الثلاثة الرئيسية .

(٢) درس الجانب الاجتماعي من المشكلة الفنية منذ زمن بعيد . (راجع : Rey ; A ; Leçons ds de Philosophie ، ج ١ ص ٣٦٤) . ولانعرف من عرض هذا الموضوع في العربية عرضا علميا أصاب من التوفيق قدراً ليس باليسير سوى الأستاذ مصطفى سوي في رسالته . أسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي دار المعارف ١٩٥٩ .

، المشاركة الوجدانية الاجتماعية Social Sympathy ، وبعد جووio مثلا لهذه المرحلة (١) .

والواقع أن هذا الاتجاه ليس إلا عوداً للنظرية القديمة التي تصدعت على أيدي المدرسة التطورية الإنجليزية ، مدرسة اسبنسر وأتباعه . هذه المدرسة التي فسرت الفن تفسيراً فسيولوجياً وردته إلى نوع من النشاط أشبه ما يكون باللعب . فكانت مهمة المدرسة الاجتماعية هي بيان الوظيفة التي يقوم بها الفن في المجتمع وصيغها بطابع الجدوية (٢) . فالفن وظيفة للبيئة الاجتماعية ، وهي وظيفة لها أهميتها الكبرى في المحافظة على هذه البيئة وتطورها (٣) . وكل ما يجب على الفن هو تنمية المشاركة الوجدانية الاجتماعية (٤) .

فإذا كانت النظرية التطورية قيد أناحت الفرصة من بعض الوجوه لمذهب ، الفن للفن ، فإن الاتجاه الاجتماعي يؤكد أن تكون للفن غاية ، فالشعر والنحت والتصوير والموسيقى والفصص والتاريخ والملمة والمأساة ليس لها جميعاً عند پرودون Proudhon — من مثلي المدرسة الاجتماعية — هدف سوى الحث على الفضيلة والدعوة إلى تجنب الرذيلة (٥) .

ومن ذلك يتضح لنا أن النظرية الاجتماعية تحتضن أساس المنفعة والاساس التعليمي والاساس الأخلاقي جميعاً ، فهي نظرية أوسع تربط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها ، ويتبع ذلك بطبيعة الحال أن يتسع مفهوم الجمال . وقد عبر جووio عن ذلك حين قال : « يجب أن نقول لعباد الجمال ما قاله ديدرو للاديان الضيقة : وسعوا إلهكم » (٦) .

(١) Croce ; Aesthetic, p. 399.

(٢) تظهر منافسة جووio للمدرسة التطورية وعرضه لوجهة النظر الاجتماعية في كتابه :

Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine.

Rey (A.) Leçons de Philosophie, I, p. 364. (٣)

Croce, op- cit. p. 399, (٤)

Ibid p. 399. (٥)

(٦) جووio : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ص ٦٦ .

ولكن هل يتقدم علم الاجتماع بدراسة شاملة للفن ، أو بعبارة أخرى هل الربط بين الفن والمجتمع يحل مشكلة الفن كلها ؟ وطبعي أنه وقد اعتمد على الأسس النفسية بصفة عامة لا يمكن أن يحل المشكلة كلها ، فهو يدرس الفن كلياً لا جزئياً ، لأن للفن غايتين : أن يشير أولاً وقبل كل شيء إلى إحساسات ممتعة (باللون والصوت وغيرهما . . .) وهو بهذا المعنى يحدد نفسه بين يدي قوانين علمية لا يمكن مخالفتها من الناحية العلمية ، وهي تربط الاستطيقا بعلم الطبيعة physics (علم الضوء ؛ علم الصوت الخ . .) وبالرياضة والفسولوجيا والسيكوفيزياء . فالواقع أن النحت يعتمد بخاصة على التشريح والفسولوجيا ، وعلم الضوء ، وتعتمد العمارة على الضوء (النسبة الذهبية الخ . .) ، وتعتمد الموسيقى على الفسولوجيا وعلم الصوت ، ويعتمد الشعر على علم العروض الذى ترجع قوانينه العامة إلى علم الصوت والفسولوجيا . والمهمة الثانية للفن هي إنتاج ظواهر الاستدلال النفسى Psychological induction « التى تنقل إلى الرأس أفكاراً ومشاعر هي في طبيعتها غاية في التعقيد (المشاركة الوجدانية للشخص المصورة ، الاهتمام ، الشفقة ، الغضب . . الخ) ، وعبارة موجزة كل المشاعر الاجتماعية التى يتألف منها « التعبير عن الحياة ، ومن ثم اشتق الاتجاهات المعروفة في الفن ، الأول يميل إلى الانسجام والإيقاع وكل ما يمتنع الأذن والعين ، والآخر يميل إلى المزج بين الحياة وميدان الفن (١) . وإذا لخصنا ذلك بعبارة موجزة انتهى إلينا أن الاتجاه الاجتماعى يفسر على أساس من اعتبار للمحتوى الفنى ، فى حين يظل اعتبار الشكل (كل ما يمتنع الأذن والعين) أساساً لاتجاه آخر مخالف كل المخالفة .

وحين ينتقل ذلك إلى ميدان الحكم النقدي يكون من الطبيعى أن يحدد الحكم الاجتماعى يرفض كل الأعمال الفنية التى لها صبغة الفردية ، أى التى لا يمكن أن تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أى علاقة . وبعض الأخذ

بهذا الاتجاه الاجتماعى يطلقون على هذا الفن — تهجيناً له — د فن الانسان المتبربر quaternary فن ساكن الكهوف^(١) . فالفن إذن ظاهرة اجتماعية من الطراز الاول ، والعمل الفنى الناجح هو الذى يقدم إلى المجتمع شيئاً يتفاعل معه ويفيد منه . وطبيعى أن هذا التفاعل يكون فى أقوى صورته حين يكون العمل الفنى مصوراً ومسائراً للاتجاه العام وروح العصر السائدة فى بيئة من البيئات . وفى هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملاً قوياً فى ذبوع شهرة العمل الفنى لا لشيء إلا لأنه وليد هذه الظروف . وقد عبر عن ذلك شوكنج — وقد درس فى كتابه العوامل المختلفة التى تحدد شهرة الأعمال الفنية — حيث يقول : « أحيانا تضيع شهرة العمل الأدبى فى نطاق واسع على أمواج حركة أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية من الممكن أن يصير العمل — إلى حد ما — رمزاً لها »^(٢) .

وهكذا يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية ، فيقبل منها ما يتفاعل ورغباته ، ويرفض منها ما يفصل بينه وبين الحياة . وهذه الرغبات فى العادة مردّها إلى المسائل السياسية والاقتصادية والأخلاقية ، وكل الظواهر الاجتماعية المشتركة . وفى هذه الحالة يأخذ العمل الفنى قيمته د من الخارج ، فتحدد هذه القيمة بمدى ملاءمته لظروف الحياة .

فالأساس الاجتماعى إذن يربط بين العمل الفنى وظروف الحياة القائمة ، وفى خلال هذا الربط تتحدد القيمة . ونذكر هنا أن هذا الأساس كان من الأسس التى بنيت عليها حركات التجديد وثمنهضات الأدبية . ويكفى أن نذكر حركة كاترين فيفون Catherine de Vivon (وشهرتها مدام دى رامبويه

Max Nordau : Social Function of Art, 2nd ed., Turin (١)
quoted by Croce ; Aesthetic; p. 401

Leven L. Schücking : The Sociology of Lit Taste, (ed. (٢)
Karl Mannheim, Kegan Paul . London 1944. trans. E. W.
Dickes), p. 36,

Mme de Rambouillet) في مستهل القرن السابع عشر . كانت حركة مدام دي رامبويه اجتماعية قبل أن تكون أدبية ، وكانت حلقها التي كانت تعقدها في بيثها وتضم ماليرب ويلزك وفوجلاس وشابلان ، تجمع المثقفين والاذكياء من الناس الذين هموا لاعتبار الأدب - دون تحيز ولا تشدد - محاكاة للحياة Imitation of Life ، وأن ينقدوه على أساس من تجربتهم الخاصة وذوقهم الخاص^(١) . ولكن لا ننسى الصبغة الجماعية التي تكون أحكامهم النقدية .

وحين نترك الأساس الاجتماعي الذي يعتمد على صلة الأثر الفني « بالخارج » ، يكون أمامنا ذلك الأساس الآخر الذي يقوم على صلة العمل الفني « بالداخل » ، أي داخل للنفس البشرية وهو الأساس النفسي .

الأساس النفسي :

فإذا كان الأساس الاجتماعي يهتم بنفسية المجتمع العامة فإن الأساس النفسي هنا يهتم بنفسية الفرد . فالأفراد هنا هم موضوع الدرس . والقضية في أبسط صورها تلخص في أن حالة متلقي العمل الفني النفسية تؤثر في إقباله أو نفوره من هذا العمل . ونحدد بالتالي حكمه عليه — إذا هو انتقل من مجرد مرحلة التلقي والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقييم — بالجمال أو القبح . وتبدو القضية بهذه الصورة البسيطة مقبولة إذ نحن سائرنا القول بأن الحكم الجمالي حكم ذاتي ، وأنه صدى لمشاعرنا الخاصة ، أو صدى للشعور الذي أودعه الفنان عمله الفني ، أو نتيجة للعلاقة بين مشاعرنا الخاصة وشعوره . قد قدم علم النفس مساعدات كبيرة في فهم العوامل المؤثرة في الحكم الجمالي تقوم على التقسيم والتصنيف مما سفتعرض له الآن . على أن القول

بقيمة الدراسات النفسية في ميدان الفن موضوع خلاف بين المعاصرين ،
 فالبعض^(١) يتبنى نتائج التحليل النفسي ليلقى منها الأضواء على العمل الفني
 ليفهمه ويفهمه معه من خلال هذه الأضواء . ومهمته في هذه الحالة من
 حيث هو ناقد تنحصر في تفسيره للعمل الفني^(٢) . ولكن الآخرين يفتقون
 من علم النفس موقفاً عدائياً ، فعلماء النفس عندما لم يضيفوا شيئاً له قيمة
 حقيقية في ميدان الاستبطان^(٣) . وفهم الوسائل التي يستخدمها الفنان ليس
 هو فهم الأثر الذي يحدثه منها^(٤) . ويتضح هذا الموقف العدائي أقوى
 ما يتضح عند إليزابيث درو حيث تقول ريدولي أن أي تناول للشعر عن طريق
 علم النفس فاشل منذ اللحظة الأولى ؛ فعلم النفس يستطيع أن يقدم الكثير
 فيما يختص بالقوى اللاشعورية التي تعمل خلف مفهوم الفن ، ولكن له حدوده
 التي تجعل منه أداة نقدية غاية في الضعف . فهو لا يستطيع أن يلبس العمل
 الفني ذاته . ولا يستطيع أن يميز بين الجيد والردى^(٥) . وربما كانت نظرتها على
 صواب ؛ لأن النقد التفسيري الذي يقوم على أساس من علم النفس يؤدي
 مهمته على أحسن وجه في تفسيره فقط الأثر الفني ، سواء أ كان هذا الأثر
 جيداً أم رديئاً . وعندئذ تظل هناك تلك الخطوة الأساسية في النقد وهي
 خطوة التقييم .

ولسنا يائسين من علم النفس في فهم الأسس النفسية في الحكم الجمالي ،
 فهو ينطوي على محاولات مفيدة في هذا الميدان . وإذا كان اهتمامنا في هذا

(١) أطرف ما قرأت في هذا الاتجاه هو كتاب Sex Symbolism and Psychology in Literature لمؤلفه بازلر Basler . وهو في هذا الكتاب يعرض
 نتائج علم النفس التحليلي ويحاول تطبيقها في دراسته لبعض الآثار الفنية والفنانين .
 (٢) راجع بحثنا « النقد التفسيري للأدب » بمجلة الثقافة ، الأعداد ٧٠١ ، ٧٠٢ ،
 ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦

Encyc. Brit. ; vol 1, p. 271. (٣)

Lascelles Abercrombie ; A Plea for the Liberty of Interpreting, (Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1930) p. 5.

E. Drew T.S, Eliot; The Design of his Poetry, (London, (٥)
 1950), p 15 introd..

البحث بدراسة الأسس التي تقوم عليها الأحكام الجمالية لهذه الأحكام ذاتها ، كانت هذه المحارلات بالنسبة لموقفنا غاية الأهمية .

وقد انتهى بحث الأساس النفسي إلى تصنيف الناس بحسب موقفهم من العمل الفني ، وقد عرض سيرل بيرت صورة مبسطة وواضحة لهذا التصنيف . وكان هذا التصنيف نتيجة للتجارب ويشير بيرت إلى أن طريقة الموازنة هي التي اتخذت أساساً لهذه التجارب التي بدأها به Bullough في معمل علم النفس بكمبرج ، وهي عرض شيئين ، وطلب التفصيل بينهما مع ذكر الأسباب (١) . ومن هذه الأصناف ذلك الصنف الربطي ، وهو الذي يحكم على الأشياء لا بما هي ولكن بما تثيره في نفسه من ذكريات ، فهو لا يحب اللون الأحمر مثلاً لأنه يذكره بالدم (٢) . . . وكثير من نجاح الفنان يعتمد على مهارته في إثارة روابط عقول الآخرين (٣) . والواقع أن فشنر Fechner قد حاول — وهو بسبيل الكشف عن القوانين الجمالية وتحديدها — أن يحل مشكلة المحتوى أو ارتباطات (associations) الألوان المفردة . ولكنه اعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على الألوان في الطبيعة (٤) ، وهنا يلتفت بورفكيت كلام الترابطيين حيث يقول ورغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغي أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً . فيجب أن يفهم بوضوح أنه في أي زخرف يعتمد اعتماداً

(١) انظر : Cyril Burt : How the Mind Works (George Allen & Unwin London 3rd impr. 2nd ed.)

وكذلك فالتين C.W. Valentine في كتابه "An Introduction to Experimental Psychology" (London, University Tutorial Press, 2nd ed. . 1936.) من ٢٠٠ ، فهو يصور لنا كذلك أنواع الأحكام الجمالية بحسب أنواع الناس كما انتهت إليه التجارب ، وهي نفس الأنواع التي يصورها بيرت .

Ibid ; p. 280. (٢)

Ibid ; p. 282. (٣)

Bosanquet ; History of Aesthetics, p. 385. (٤)

كلياً على صور النبات فإن هناك ما يدخل في الاعتبار سوى ارتباط الألوان على هذا النحو ولست أقول إنه ينبغي أن تؤخذ إذا صور النبات في زخرف بأوراق حمراء وزهور خضراء ، ولكن الألوان ، حتى ألوان النبات ، تستخدم استخداماً حراً الأغراض الزخرفية . وليس لدينا أقل شعور بالكراهية لصورة نبات ظلل تظليلاً كلياً بظلال حمراء . إن اختلافاً طفيفاً في الظل وفي الدرجة يطرح بالترابط نهائياً فلون النار المستمرة ليس فيه ما يذكرنا بالدم القاني . ولست أعتقد أن باب منزل قد لون باللون الأخضر لأوراق الربيع المبكر ، يمكن أن يكون له أى نوع من الارتباط بجمال الربيع^(١) . ومن ذلك تتضح محاولة بوزنكيت في هدم فكرة الترابط حتى في الألوان المفردة .

ونحن — من جانبنا — نلاحظ أن الترابط بين حنين يربطون بين الألوان مثلاً وحالتنا النفسية الخاصة لا يربطون بذلك بين الأسس الموضوعية لجمال الجميل في الصورة ، وإنما هم يربطون بين أجزاء من الموضوع ونفسيتهنا ، ذلك أن اللون الأحمر في ذاته ليس أساساً لجمال الصورة وإنما الأساس هو توزيع اللون وتنسيقه على اللوحة . والأساس الجمالي الموضوعي هو في هذا التنسيق لا في الحرة ذاتها . ذلك أن الفنان قد يفشل في هذا التوزيع فيصبح عملاً فاشلاً أو قبيحاً بقض النظر عن الأحمر في ذاته محبب أو غير محبب إلى بعض النفوس .

وإذا كان من الممكن أن أربط أنا بين اللون الأحمر والدم فقد يربط غيري بينه وبين الورد . وعندئذ ما أفقر منه أنا يكون محبباً إلى غيري . وهذا معناه — بحسب فهمنا السابق لمشكلة الذاتية والموضوعية — أننا ، في حبنا وكرهيتنا هذه لا نتكلم عن شيء ذاته ، لأن الشيء لا يمكن أن يجمع حقيقة بين متناقضتين ، وإنما نتكلم عن أنفسنا ، عن ذواتنا الخاصة .

وحين يربط الفرد بين اللون الأحمر والدم فإنه يربط بين « الصورة الثانية » ، للون وبين الدم ، أى أنه يربط بين محتوى اللون وشيء آخر سبق أن فهمه أو أدركه .

هذا لون من التفكير فى مشكلة الترابط ، وواضح منه أنه لا يتناول جمال الأشياء . وكل ما يمكن أن يكون فيه من صدق - كما سبق أن أشار و. ت. استاس - هو أنه يفترض أن فى بعض الأشياء قدرة على أن تحدث تلك الروابط - أو تجعلنا نحدثها - بينها وبين أشياء أخرى فهو إذن ربط بين شيئين خارجيين من خلال ذواتنا .

ويصل الاتجاه النفسى والترابطى الصريح إلى مرحلة الوضوح فى تعريف تيودور ايبس T. Lipps ومدرسته له . ينقد « ليبس » ، ويرفض طائفة من النظريات الاستطيقية مثل : (ا) نظرية اللعب ، (ب) نظرية المنفعة ، (ج) نظرية الفن من حيث هو معرفة بالحياة الواقعية وإن لم تكن ممتعة ، (د) نظرية العاطفة والإثارة العاطفية ، (هـ) نظرية التوفيق بين المذاهب المتعارضة syncretism . وبذهب إلى أن الجمال الفنى تعاطف sympathetic ويقول « إن موضوع المشاركة الوجدانية^(١) هو ذاتنا فى صورة موضوعية ، تنقل إلى الآخرين ، ومن ثم تكشف فيهم . فنحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين ونشعر بالآخرين فى أنفسنا . نحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين أو عن طريقهم سعداء ، أحراراً ، عظاماً ، نبلاء ، أو عكس ذلك جميعه فشعور المشاركة الوجدانية الجمالية ليس مجرد طريقة للمتعة الجمالية ، وإنما هو هذه المتعة ذاتها . وكل متعة جمالية تقوم - بحسب آخر تحليل - كلياً وجزئياً ، على أساس من المشاركة الوجدانية ... »^(٢) .

هذا نوع آخر من الترابط ، وهو يحدث بين الأشياء وبين ذواتنا مباشرة . ومعنى ذلك أننا نشترك وجداننا مع الشيء فيصبح شعورنا شعوره ، وبعض الناس يعتبر الشيء الجميل ماساعد على هذه المشاركة .

وتختلف المشاركة الوجدانية عن « الاتحاد الفنى Empathy »^(١) وإن كانا آخر الأمر يصوران نوعاً واحداً من الترابط . فالفرق بين المشاركة والاتحاد هو أننا في الاتحاد نحس بنفسنا في الصورة أو الموضوع ، في حين أننا في المشاركة نحس بها مع « with »^(٢) . إنها نفسى اتى أشعر بها موفرة النشاط ، حرة أو مزهوة ، عندما أتأمل الشيء الجميل تأملاً جمالياً . وأنا بهذا لا أشعر بنفسى متصلة بالشيء أو مواجهة له ولكننى أشعر بها فيه ... لأننى أشعر بنفسى فى الشيء المتأمل وفيه فقط . وكذلك يكون شعور الرضا الجمالى ، فهو شعور بالرضا عن شيء هو مع ذلك ، وبمقدار ما هو موضوع لشعور الرضا ، ليس شيئاً ولكنه نفسى ، أو هو شعور بالرضا عن نفسى مع ذلك ، وبمقدار ما يستمع بها جمالياً ، ليست هى نفسى ولكنها شيء موضوعى . وهذا هو المقصود بالاتحاد : أن التمييز بين النفس والموضوع يختفى ، أو أنه لا يقوم .

هذا النوع من الترابط - كسابقه - يقوم على أساس ذاتى ، لأننى حين أحكم على الموضوع فإننى فى الواقع أحكم على حالى النفسية حين ظهرت فى « الشيء » فى شكل موضوعى ، والنوع الشخصى character type من الناس ، وهم الذين يشخصون الأشياء ، أى يتصورونها أشخاصاً ، يمثل إلى حد بعيد هذا النوع من الترابط ، سواء بالمشاركة أو بالاتحاد . فالإبريق عندما يسمين مرح وكأنه يضحك منك ، وهذا الأصفر عدوانى aggressive . شجرة الصفصاف عروس^(٤) . الخ .

Einfühlung. (١)

Burt, op. cit., p. 286. (٢)

Theodor Lipps : "Empathy", Inward Imitation, and Sense (٣)
Feelings ; quoted by Carritt ; Philos. of B.; p. 253.

Burt ; op. cit., p. 285. (٤)

والذين قالوا إن الجمال ذاتي - كما سبق رأينا - كان تصورهم للمسألة على هذا النحو ، وهو أننا نحن الذين نمطى الأشياء معانيها وقيمها . «والخيال - كما يقول رسكن - مغتطبا في حياته الخاصة ، يضع إلماءة في السحب ومرحاً في الأمواج وأصواتاً في الصخور»^(١) ويقول بايرون : «أليست الجمال والأمواج والسموات جزءاً مني ومن روحي ، كما أنني جزء منها ومن أرواحها؟»^(٢) وعلى ذلك فإن الحكم الجمال الذي مرجمه إلى مشاركتنا الوجدانية أو اتحادنا الفنى مع الأثر لا يعد حكماً موضوعياً ، وإنما هو حكم ذاتي ، والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية تقع خارج ميدان الجمال الموضوعي الذي يصدق عند كل الناس في كل زمان ،^(٣).

وخلاصة هذا أن نظرية الترابط النفسى في أى صورة من صورها تفسر لنا الجانب الذاتى والفردى في الحكم الجمال . ولاشك أن قدراً كبيراً من النقد الأدبى يقوم على هذا الأساس . ومع ذلك - أو من أجل ذلك - فإن هذا النقد لا يعد نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق ، لأنه لا ينصب على التى - الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

ولا تنتهى مهمة علم النفس عند هذا الحد ، بل ربما كان هناك من الدراسات النفسية ما لا يقل عن دراسات الترابطيين . ولعل أشير هنا إلى نصيب فرويد في هذا الميدان ؛ حيث يجعل الغريزة الجنسية eros عاملاً مسبباً للنشاط والتذوق الفنى ؛ فالسلوك الفنى بعامة مرتبط عنده بالجنس . وهذه العملية لا يعبر عنها في صورتها الطبيعية ولكن من حيث هى نوع من التسامى ؛ فهى تنزى بزي يقبله المجتمع . فغرام الفنان يرسم أبواب الكنيسة هو تعبير عن الجنس الملقى ؛ لأن الأبواب ترمز إلى الجنس اللطيف . ولكن كيف عرف فرويد أن لها

Burt op. cit. p., 285 (١)

Carritt : Philosophies of Beauty, p. 139. (٢)

Carritt : Ibid p. 157. (٣)

مثل هذه القدرة الرمزية ؟ يقول فرويد إن قواعد الرمزية قد وضعت نتيجة للتحميل النفسى لآلاف الحالات. والقول بأن رموز فرويد لها معنى عام لغو مطلق ، فليس هناك برهان على أن كل باعث قى له أصل جنسى . هناك مواضع بطبيعة الحال يكون الباعث الجفسى واضحا فيها ، ولكن حتى فى هذه الحالة فإن الجنس يكون واحداً من بين كثير من العوامل المختلفة المتشابكة^(١).

والمدرسة التطورية بدورها تأخذ بمبدأ اللعب فى الفن . وهى إذ تصنع ذلك إنما ترد الفن إلى نوع من النشاط تستشعر فيه الأعضاء لونا من المتعة . وإذا كانت الحضارات والمدنيات قد وفرت كثيراً من نشاط هذه الأعضاء الذى كانت تبذله فى كفاحها الغريزى فقد راحت تتملس مخرجا لذلك الفائض من طاقتها . وقد وجدت هذا المخرج فى الفن . فاللذة التى نجرها فى الأصوات أو الألوان ليست إلا نوعاً من العبث تقوم به عضلات الأذن أو العين دون أن نفيد من عبثها شيئاً . وقد استمد جرانت ألن من هذه الفسكرة الأساسية نظرية فى الفن عرضها فى كتابه فلسفة الفن النفسىولوجية ، وحاول فى الوقت نفسه أن يعمل تطور حواسنا الجمالية - ولا سيما حاسة اللون - بالاصطفاء الجنسى الذى تلعب فيه اللذة الجمالية دوراً كبيراً^(٢).

ومعنى ذلك فإننا نتأثر فسيولوجيا بالأشياء ونحكم عليها نتيجة لهذا التأثير^(٣) . ويمثل هذا النوع الذى يسميه بيرت النوع النفسىولوجى أو الذاتى physiological or subjective type . وتكون أحكامهم على هذا النحو : ما أدنى الأحمر القرمزى ، إن الأخضر مريح ومهدى ، والأصفر يهر

Fransworth P. R. Psychology of Aesthetics, (The Encyc, (١) of Psych ; Philosophical Library, New York 1946), pp. 13-4.

(٢) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة [ترجمة سالى الدروى ، ص ٢٠ هامش ١] .

(٣) يرى برك أن الجمال المرقى يتعنا من حيث هو بخنف بطريقة ما التوتر الجسمانى فيحدث مايسميه الضعف المتع pleasing languor راجع : Carritt فى كتابه An Introduction to Aesthetics,, ، ص ٧٨ .

العين^(١)... الخ والمتأثر في هذه الحالة هو حواسنا . ودراسة أحكامنا الجمالية تشهد أننا نعتمد في كثير من الحالات على الأوصاف الحسية التي تصور بها موقفنا ؛ « فإن تصف الشيء بأنه جميل فهذا وصف سطحي ، أما إذا أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهز كياناتنا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية ؛ فتقولك عن صوت إنه جميل أقل تأثيراً في النفس من قولك إنه عذب أو حلو أو ملتبس ، الخ . وقل بين الكلمات ما يستعمله الشعراء أكثر من استعمالهم للنعوت الآتية . غرض ، طرى ، رطيب ، نصير ، عطر ، عبق ، متلظ ، خفيف ، ناعم ، الخ . وهي نعوت مستمدة من إحساسات اللمس والذوق والشم^(٢) .

وكثير من الألفاظ التي تتداولها لها هذه الصفة ، وتقوم بهذه المهمة . وهي كلها وليدة تأثراتنا الفسيولوجية والحسية . ولكن ينبغي أن نكون هنا على شيء من الحذر ، لأننا نكاد نتأثر جميعاً فسيولوجياً وحسياً تأثراً واحداً (ما لم يكن هنا خلل في تكويننا وحواسنا ، فهذه الحالات لا تدخل في الاعتبار) ، فإحساسنا بحرارة النار وتأثرنا بها قد يختلف وإن كان اختلافاً طفيفاً . في الدرجة لا في النوع . ونحن نقول إن في هذا الشعر حرارة فإن المسألة في الواقع لا تكون مسألة مجاز كما يتصور البلاغيون ، وإنما هي أبعد من ذلك . إنها محاولة للحكم بجمال هذا الشعر . ولكن إذا كان الجمال شيئاً يفهمه كل منا فهما خاصاً وبطريقته الخاصة فقد أصبح من اللازم أن نستعمل كلمة الحرارة بدلا من كلمة الجمال ، ذلك أن الحرارة ليس هناك مجال كبير للتفاوت في إدراكها بيننا ، ومن ثم كانت الألفاظ الحسية كثيرة الشروع في الأعمال الفنية وفي الأحكام النقدية على السواء ، لأنها تقرب المفهومات

(١) Burt : op. cit., p. 283.

(٢) جويو : المرجع السابق ص ٦٣ . وفي هامش ١ من نفس الصفحة نقراً : . . أراد هُوجو أن يعبر عن بيت من الشعر فقال : ما أحلاه . .

ووجهات النظر . والتحذير الذى لابد من الالتفات إليه هنا هو أننا حين نلجأ إلى الألفاظ الحسية فى أحكامنا فنقول إن هذا اللون دافئ وذلك التمثال بارد وتلك القصيدة ما أحلاها — فإننا نفر إليها لا لأنها تعبر عن صفات تشترك فى تكوين اللون والتمثال والقصيدة ، ولكن لأن دلالتها فى نفوسنا قريبة ومفهومة . فإذا لم تكن هذه الألفاظ تعبر عن صفات فى الأشياء ذاتها (أى لا تعبر عن حقائق موضوعية فى الأشياء) فإنها تكون بالضرورة وبحسب مفهوم الموضوعية والذاتية ، أحكاماً ذاتية . ويؤيد ذلك حديث « الصورة الثانية ، حين أقول إن فى هذا الشعر حرارة فإننى لا أتحدث عن صورة هذا الشعر (نظام الألفاظ وتنسيقها . . الخ) ولكننى أتحدث عما وراء هذه الصورة ، أتحدث عن الصورة الشعرية التى تضمنتها هذه الصورة الأولى ، هذه الصورة الشعرية المتضمنة هى « الصورة الثانية » ، وهى صورة لا يمكن ضبطها ، ولا إخضاعها لقانون لأنها خاضعة لكل قانون ، وأخرجة على كل قانون ، وذلك أن ذواتنا هى المقياس فى هذه الحالة ، ولفظ « الحرارة » الذى نستخدمه ليس إلا تقريباً بين هذه الدوات المنفردة .

وبخلاص لنا من كل ذلك بضع نتائج :

١ — أن للنقد الفنى القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام^(١) ، لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم ، أى القول بالجمال والقيح .

٢ — وأن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصوره المختلفة (الربط ، المشاركة ، الاتحاد) ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق لأنه

(١) الاستطفا بالمعنى العام هى التى تعنى بالجانب الذاتى . وهذه التسمية بهذه الدلالة قد سبق أن أوضحناها . وهى ليست اختراعاً ، فإنا نجد بوزنكيت — وهو عمدة فى الاستطفا — يستخدم هذه التسمية common aesthetic بنفس المعنى . راجع بوزنكيت فى كتابه :

لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

٣ - وأن النقد القائم على أساس تأثيرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالى البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية ، والحكم عليها حكم ذاتى لا موضوعى .

الاساس الجمالى البحت :

وإذا كانت الأسس التى سبق عرضها جميعاً تمثل الأسس الذاتية فإن الحديث عن الأساس الجمالى البحت ينصرف إلى الموضوع ، إلى الشيء ذاته ، يفحصه مستقلاً عن أى شئ خارج . والذين يففون هذا الموقف من الأشياء يكوّنون للصنف الرابع والآخر - بحسب تصنيف بيرت - وهو الصنف الموضوعى . وهؤلاء يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها . وقد أشار ديوت ه . باركر De Witt H. Parker إلى أن الانتباه فى اللغة العادية يتركز فى معناها فقط ، فى حين أن اللغة فى الفن تجذب الانتباه إليها فى ذاتها لأن فيها تعبيراً مباشراً . وهو بذلك يؤيد الفكرة الشائعة الآن ، وهى أن اللغة فى الفن غاية فى ذاتها ، فى حين أنها فى غيره وسيلة . ويقول : « فى الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هى مجرد أصوات ترتبط فى إيقاع وانسجام assonance وقافية ونغم ، وفى التصوير والمهارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازنة ومنظمة فى إيقاع ، تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن فى الموسيقى . وبدون هذه الموسيقى فى الإداة لا يكون فن جميل ، مهما كانت أهمية المعانى المتصلة به ، وهذه هى الحقيقة التى عبر عنها بيتر Pater فى عبارته المشهورة حيث يقول : « إن الفنون جميعاً تصبو إلى مكاة الموسيقى . وهى أيضاً أساس نظرية الفورما لزم المعروفة ، والتى بحسبها تكون الصورة ، أو المصطلح الحسى

المزخرف هو الوحيد الذى يحمل قبعة استيطيقية ،^(١) — فمناصر الجمال فى العمل الفنى الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها ، وإنما غايتها كامنة فيها . والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث متعة هى المتعة الجمالية البحتة . ونظرية الفورمالزم هى التى حاولت الكشف عن هذه العناصر . وقبل أن نعرضها كما تمثلت عند هربارت ينبغى أن نفرغ من حديث « الصورة » ، لأنه هو الأساس اللازم لفهم هذه النظرية .

وقد سبق أن تحدثنا عن ، الصورة الثانية فى مجال الحديث عن الأسس الذاتية ، وفى مجال الحديث عن الأساس الجمالى البحت ، أو بعبارة أخرى الأساس الموضوعى ، يكون من اللازم الحديث عن « الصورة الأولى » . والمقصود بالصورة الأولى فى العمل الفنى هو توزيع المساحات المكانية أو المضافات الزمانية ، خالية من كل محتوى . فى اللوحة التى يرسمها الفنان تكون الصورة الأولى هى صورة المساحات المغطاة بمجموعة مختلفة من الألوان . وفى القصيدة مثلا تكون الصورة الأولى هى الصورة الموسيقية الناتجة عن مجموعة المسانبات الزمانية (السكون والحركة ، الارتفاع والانخفاض .. الخ) . والعناصر الموضوعية لجمال الجميل هى تلك العناصر التى تعتمد عليها الصورة الأولى ، ويسمى هربارت « الصورة البحتة »^(٢) ، والحكم الذى ينصب عليها يكون هو الحكم الجمالى البحت ، لأنه ينصب على العناصر المنضبطة والمكونة لهذه الصورة . وهو - من ثم - بعد حكما موضوعيا ، لأنه يصدق دائما على الشئ نفسه وفى الظروف نفسها^(٣) .

De Witt H. Parker : Aesthetics (Published in 20 th Cen. (١)
Philos., p. 46.

والصورة الأولى الواضحة لقضيته الفورمالزم نجد هربارت F. J. Herbart . كتابه : مدخل إلى الفلسفة Einleitung in die philosophie والصورة المعاصرة نجد هربارت عند كايف بل Clive Bell فى كتابه . الفن Art . (هامش ١ من نفس الصفحة) .

pure form. (٢)

Bosanquet : History of Aesthetics. 369. (٣)

وطبيعى أنه حين يكون الحكم موضوعياً فإنه يصور إجماعاً عاماً لآراء فردياً على أساس أنه لا خلاف فى العناصر الموضوعية للشيء . وقد نجد هربارت يتبع كانت ، فيعد هذا الحكم حكماً فردياً بصفة أساسية ، وعلى أساس أن التعميم التجريدى يتعارض مع العرض الكامل للصورة form موضوع الحكم ولكن هذا الحكم ، الفردى ، يعد فى المنطق الحديث ببساطة حكماً عاماً ، (١) .

وتتكون الصورة البحثية - بحسب وجهة نظر هربارت - من العلاقات ولا شيء سوى العلاقات ، كما تبدو ، ومنفصلة انفصالاً كلياً عن القرينة . وهذه هى « العلاقات الاستطيقية الأساسية » ، (٢) . ومهمة علم الاستطيقا هى إحصاؤها . والنتيجة الأولى المباشرة لهذه الوجهة هى رفض الألفاظ التعميمية فى الحكم مثل «شير للشفقة ، نبيل ، فائن ، رزين ، وما أشبه ، وهى المنزعة من أنواع العاطفة الذاتية التى تحتل مكانها فى الاستطيقا العامة ، فهى تجمع خطأ الذاتية إلى خطأ التجريد ، ولا تخبرنا بشيء عن الجمال الخاص والقبح الخاص بالفنون المختلفة ، فلا شيء عن الموسيقى ، حيث تكون المسألة مسألة النغم ، ولا شيء عن النحت ، حيث تكون المسألة مسألة الأشكال (٣) :

والنتيجة الثانية المباشرة لهذه الوجهة ، هى أن « البسيط » ليست له صفة استطيقية . ومعنى ذلك - بحسب اتسمرمان Zimmermann - أن الأنغام والألوان المفردة لا تعد جميلة (٤) ، لأنها بطبيعة الحال لا تتمثل فيها تلك العلاقات التى نجدناها متمثلة فى « المركب » ، والتى تعمل فى جمال الجميل .

والتقسيم الأول لهذه العلاقات هو أن بعضها يحدث فووت واحد وبعضها

(١) المرجع السابق :

(٢) "elementary aesthetic relations"

(٣) انظر . بوزنسكيت ، المرجع السابق ؛ ص ٣٦٩ .

(٤) نفسه ص ٣٧٠

الآخر يتتابع، ولكن هذا التقسيم لا يتخذ أساساً للتمييز بين الفنون المختلفة، لأن القسمين يتمثلان في كل هذه الفنون. ولذلك نجد هر بارت يفرق بين الفنون على أساس قريب من أساس التفريق بين الفن الكلاسيكي والرومنتيكي، فالذين يرغبون في الفن أن يعبر عن شيء هم الذين سيهتمون بالقسم الثاني (ذى الطابع الرومنتيكي) من الفنون، ويعتمد إعجابهم في الحقيقة على مشيرات خارج الاستطبة (١).

والآن ما تلك العناصر الموضوعية التي من شأنها أن تجعل الأشياء جميلة، والتي تشترك فيها الفنون على السواء؟

وقديما قال أرسطو: إن النظام والتناسق (السيمترية) والتحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال (٢). وقديما أيضا ناقش أفلوطين هذا الرأي، فهو يرى أنه من للشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبها جمالا. وعلى هذا لا يكون الجزء جميلا وإنما يكون الجمال في السكل، ولكن إذا كان السكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك، فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة. فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها. وإذا كان الوجه الواحد يبدو في بعض الأحيان جميلا وفي بعضها قبيحا دون أن يحدث أى تغير في تناسقه فإن هذا يدل على أن الجمال شيء آخر غير التناسق، وأن الشيء المتناسق جميل ولكن لسبب آخر غير تناسقه (٣). ومن ثم ينتهى أفلوطين إلى أن الروح Soul هي مصدر الجمال وهي التي نجعل للأشياء حتى الأجسام؛ الحق في أن تسمى جميلة (٤).

والواقع أن هر بارت قد انتهى أيضا - وليس في ذلك غرابة - إلى

(١) نفسة ص ٣٧٠ - ٣٧٢

(٢) نقلا عن كاريت. المرجع السابق، ص ٣٦

(٣) Ennead نقلا عن كاريت، المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٥

(٤) نفسة ص ٤٦، وانظر أيضاً بوزنسكيت. المرجع السابق، ص ١١٦ - ١١٧

نفس النتيجة التي انتهى إليها أفلوطين ، وهي أن عبقرية المؤلف هي التي تبث الروح-Soul والقيمة في العناصر المكونة للجمال ، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكونة لهذه العناصر تكرر أملاً^(١).

وهكذا تربط الفورمالزم أخيراً بين العناصر الموضوعية للجمال وبين الروح ، فهي ليست عناصر جامدة وإنما هي عناصر حية. وإذا أخذنا عنصراً من تلك العناصر ، ليسكن النظام مثلاً ، فإننا نجد بعض الباحثين يؤكد أنه لا يقوم فن بغير نظام عام للمظهر والتعبير . ولكن هناك نظام ، وقيمة الفن والجمال هي في أنهما يكشفان عن هذا النظام بطريقة خاصة^(٢) .

حين يلتقي أفلوطين وهربارت عند الروح فإن ذلك ليس معناه أنهما يمثلان فلسفة واحدة، بل ما يزال كل منهما يسير في طريقه، وهما حين يلتقيان يتوازنان ولا يمتزجان، ذلك أن أفلوطين يجعل الروح، الخارجة عن الأشياء هي التي تجعل الأشياء ، بامتدادها فيها ، جميلة . وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوى خارجي . في حين أن الفورمالزم — بحسب فهمي لها — تجعل من قوانين الجمال عناصر واقعة concrete ؛ فقانون النظام مثلاً يتمثل في الشيء الجميل أولاً . وهو حين يتمثل فيه فإن أرواحنا تهو إليه، وهنا يقول هينيمان إن الجمال يروعننا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه نظام أرواحنا. فالنظام الذي نشعر أرواحنا بالرغبة فيه هو الذي يحققه الفنان^(٣)

وفي ميادين الفنون المختلفة يمكن أن ينتهى الفحص إلى الكشف عن النظم والقوانين الخاصة التي تتمثل في كل فن ، وقد كشف ليوناردو بتحليله للظلال ونظاماً خاصاً يتحكم في ميدانها في الحالات التي نطلق فيها على الظلال أنها جميلة، ويتصل بذلك عناصر التصوير، والخطوط ووظائفها المختلفة ؛ وأكثر

(١) بوزنسكيت . المرجع السابق ص ٣٧ ، ٣٧١

(٢) Heinemann F. H. : Essay on the Foundation of Aesthetics, p. 37.

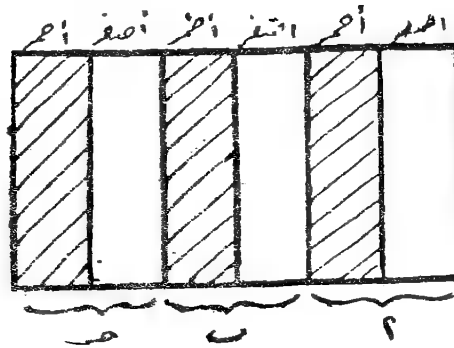
(٣) هينيمان : المرجع السابق ، ص ٤١

من ذلك عناصر الموسيقى واللغة كلها يمكن أن تحلل (١) .

والواقع أن والتر پتر W. Pater كان نافذ النظر حين جعل الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى ، ذلك أنه يكشف عن إدراك عنصر أو عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون ، سواء منها التعبيرية (الزمانية) والتشكيلية (المكانية) بطريقتها الخاصة ، ولكنها تتضح أكثر ما تتضح في فن الموسيقى .

ويمكننا الآن أن نرد تلك العناصر جميعاً إلى قانونين عامين أساسيين : قانون الإيقاع وقانون العلاقات . ونحت قانون الإيقاع يدرس التناسق والانسجام والنظام . الخ .

وقد عرف سوريو الإيقاع rythme بأنه تنظيم متوال العناصر متغيرة كيفياً في خط واحد ، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي (٢) . ونستطيع من جانبنا أن نعطي صورة واضحة لمفهوم الإيقاع . ففي الشكل التالي :



على بساطته تتمثل سبعة قوانين هي :

١ - النظام : وهذا واضح في الترتيب الذي سارت فيه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر .

(١) نفسه ص ٤٠ - ٤٣

(٢) بدر الدين : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ، رأى لإيتين سوريو - مجلة علم النفس ، فبراير ١٩٥٣ ، ٣٧٧ .

٢ - التغير : ويتمثل في أن اللون الواحد لا يملأ المساحة كلها ، ولكن هناك تغير من لون إلى آخر .

٣ - التساوى : ويتضح في تساوى الخطوط .

٤ - التوازي : وهو في توازي هذه الخطوط .

٥ - التوازن : وهو أن كل خط ملون بالأصفر يتوازن ويتعادل مع خط آخر ملون بالأحمر .

٦ - التلازم : وهو أن في كل خطين متجاورين نلازما يتمثل في كل وحدة من الواحدات . ا ب ، ج

٧ - التكرار : ويتمثل في تكرار الوحدة المكونة من خطين .

وطبيعى أن الذى ينظر إلى هذا الشكل لا يكشف فيه هذه القوانين كلها لأول وهلة ولكنه سيتأثر بها على أى حال . فمذه القوانين السبعة تعمل جميعا في وقت واحد ، وعملها المتلازم جميعا ينتج ما نسميه الإيقاع . فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين ، وهى صورة ندرکها إدراكا حسيأ مباشراً ، وابتكنا حين نحاول تحليل هذا الإدراك فائنا لا محالة مضطرون إلى الكشف عن هذه القوانين .

ولكن هذا الشكل رغم ما به من إيقاع يبدو أصم لا حيوية فيه . ومثله صوت القطار ، فهو ممل وإن كان به إيقاع ، ومن ثم برزت الحاجة إلى إدخال عنصر جديد على هذا الإيقاع ، يلونه ويبعث فيه الحياة . فاذا كان الإيقاع في الشكل الماضى يمكن أن تمثله هذه الصورة ، من الرموز :

ا ب - ا ب - ا ب .

فإن هناك بناء هو أكثر تعقيداً يمكن أن نمثله هكذا :

اب ج - ج ا - اب ج - ج ا



وهذه الصورة الميلودية . والميلودي - بحسب سوربو - د هو الارتباط بسلم تترتب وفقاً لإبعاده العناصر المختلفة الكيفية ، بحيث إن تلاحق كل عنصرين مختلفين لا يكون بعداً واقعياً فحسب، بل هو أيضاً انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثانى الذى يفرضه السلم ، وبهذا يمكننا اعتبار الموسيقى الميلودية الخالصة معمارية ذات بعدين ، وأنها فى ذلك كالآرابسك، (١) .

ولعلنا هنا نكون على ذكر من رأى كانت فى أن الجمال الخالص يتمثل فى الآرابسك فيما يتمثل وإذا كان فن الآرابسك يتمثل فى مثل هذه الصورة الميلودية السابقة ، وكان فناً مميزاً للروح العربى ، أمكننا أن نجد مفتاح الدرب الضيق الذى يفضى بنا إلى الأساس المشترك فى الفن العربى ، حين نتبين - فيما بعد - أن الشعر الجليل ، فى عرف النقاد والبلاغيين العرب ، ينظوى فى أساسه على صورة أو عدة عصور ميلودية كالصورة الرمزية السابقة . وعندئذ سنجد تلك القوانين التى تسكن خلف الإيقاع والميلودى تتمثل بأسمائها أحياناً (النظام - التساوى - التكرار . .) أو تتمثل بأسماء أخرى فى أبواب البديع التى عرفها العرب .

هذا هو القانون الأول وأما قانون العلاقات فإنه يقاسمه الأهمية فى الصورة الجميلة . وقد رأينا هربارت يجعله القانون الأول من حيث إن

الإيقاع أو الهارموني أو أى صورة من صور السيمتريّة ترجع آخر الأمر إلى هذين النوعين من العلاقات : العلاقات التى تتم فى وقت معاً ، وتلك التى تتتابع فى الزمان . وهذا فى الواقع لإجمال لموضوع العلاقات لإجمال بعده . وقد رأينا كيف أن القول بضرورة العلاقات فى العمل الفنى يقتضى وجود أجزاء عدة ، أو مفردات كثيرة ، وأن الجزء وحده ، أو المفردة وحدها ، تكسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها . وهذا فى الواقع هو صدى القانون القديم : وحدة الشتات (١) ، الذى قال به أرسطو . . فالصورة الجميلة بنية حية ، تحتك أجزاؤها فى علاقات فيما بينها ، وهى فى مجموعها تكون تلك الوحدة التى هى فى الواقع نتيجة لتلك العلاقات .

وإدراك هذه العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر جمالها . ولكن ينبغى أن نعرف أن هذا الإدراك لا يحدث تفصيلاً وإنما هو يتم جملة ، كما هو الشأن فى إدراك القوانين التى ينطوى عليها الإيقاع . كما رأينا . فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة فى الصورة أو فى الكل . ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس . ولكن هذه المتعة الحسية تتحول إلى نوع من المتعة العقلية . فالانسجام لا يتلاشى ولكنه ينتقل ويتمثل للعقل فى علاقات بسيطة يمكن إدراكها بسهولة ، فلا يبقى حسياً ولكنه يصير عقلياً ، (٢) . وهذا معناه أن الجميل لا يكتفى بأن يتمتع حسياً بل إنه يتمتع عقلياً كذلك عن طريق المتعة الحسية . وهذه النظرية تقوم على أساس طبيعى أدركه كولردج حين أدرك لزوم جزء يمكن الاتفاق عليه لتكوين الجميل هو ذلك الجزء الذى يتفق طبعياً ومشاعراً ، بحسب الانسجام القائم من قبل بين الطبيعة والعقل البشرى ، (٣)

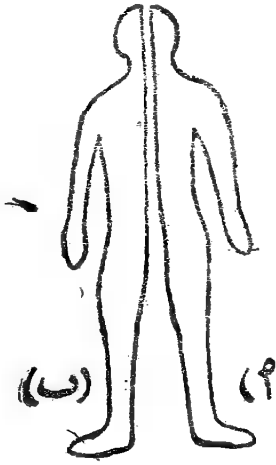
Unity in Variety. (١)

S. T. Coleridge : On the Principles of Sound Criticism (٢)

قلنا عن كاريت . المرجع السابق ، ص ٣٢٣ .

Rey : Leçons de Philosophie; 1. 3; 7. G. Séailles; Le Genie (٣)
dans l'Art chap. - vi

والواقع أن هذه النظرية الطبيعية - رغم نزعة البعض إلى معارضتها - تنطوي على حقيقة لا يمكن الخلاص منها أو التناكر لها ، فالقوانين التي تتمثل في الطبيعة تتمثل فينا كذلك . وفرض القوانين المشتركة بين الطبيعة وبيننا من الفروض الفعالة التي تفيد كثيراً في تفسير الحقيقة الاستطبيقية . ونظرة بسيطة إلى تكويننا العضوي تكشف لنا عن كثير من القوانين التي تتحكم في جمال الأشياء :



في جسم الإنسان يتمثل الانسجام النام بين شطريه (أ ب) ، فهناك تساوي بين الجزئين وتوازن وتوازن وتقابل بين جزئيات الوحدة (أ) والوحدة (ب) . والوحدتان معاً ، بأجزأئهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة شاملة ، تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل . فإدراكنا لأنفسنا - واعين أو غير واعين - يجعلنا نتقبل

كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا د ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء ، كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع بالكل ، مثيراً نوعاً من المنمة المباشرة والمطلقة ، دون تدخل لأي غاية جسمية أو عقلية ، (١) .

هذا هو الإحساس الجمالي البحت . وهو يجعل الفن أو الجمال موضوعاً وتتحكم فيه قوانين مطلقة . وهو بذلك يستبعد أي غاية خارجية . فالفن من حيث هو فن ، مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء كما هو مستقل أيضاً عن كل قيمة عملية . وبغير هذا الاستقلال يكون من غير المستطاع

الحديث عن قيمة ذاتية intrinsic للفن ، أو تصوير علم الاستطيقا . (١) .

وهنا تأتي الإجابة على سؤالنا القديم : هل هناك جانب موضوعي مشترك في الأشياء الجميلة ، وأين يتمثل ؟ فقد رأينا منذ لحظات أن هناك عناصر أساسية لجمال الجميل . ورأينا كذلك أنها تتمثل أول ما تتمثل لحواسنا ، ثم تنتقل منها إلى عقولنا . هذا القول يسمح لنا بأن نرتب عليه نتيجة أخرى هي أنه من الممكن - وبهذا المعنى فقط - أن نتحدث عما نسميه « الذوق المشترك » ، في مقابل « الذوق الشخصي » ، الذي بحثنا أصوله في الأسس الذاتية . وفي فلسفة بيرك ما يشد أزر هذه النتيجة . « فهو يرى أن الذوق هو الملكة العقلية التي تحكم بها على قيم الفنون الجميلة ومنتجات الخيال . وهذه الملكة العقلية تعود بجذورها إلى الحواس التي ندرك بها ما يحيط بنا من العالم الخارجي والتي هي السبيل الوحيد عند بيرك وعند عامة المفكرين الإنجليز ، للمعرفة الإنسانية .

الحواس إذن هي أساس الذوق الفني . ونحن إذا تأملنا هذه الحواس وجدنا تكوينها العضوي يكاد يكون متماثلا عند الناس كافة ، ومن ثم كان إدراكها للبهجات يكاد يكون متماثلا . (٢) .

وقد يقال إن إدراك الأشياء الخارجية يختلف كثيراً عن تذوق الأعمال الفنية ، وأوضح فارق بينهما هو عنصر الخيال الذي تتمتع به الفنون ، وهو عنصر لازم لكل فنان ومتذوق للفن على حد السواء . وصدق هذا القول لا يهدم نظرية « الذوق المشترك » بقدر ما يعززها ؛ فالخيال هو مراح اللذة

(١) Croce Aesthetic, p. 116.

(٢) محمد عبد العزيز إسحق : الذوق الفني عند إدمون بيرك ، المكتاب المصرية ، مجلد ٧ ،

عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، ص ١٠٧

الفسيح ، وميلان الآلام والمخاوف ، ومثوى جميع ما يتصل بالذلة والآلم من عواطف . ومادامت الذلة الخيالية تحدث من صور المدركات اللاذعة ، والآلم الخيالي يحدث من صور المدركات المؤلمة ، فإن كل مؤثر طبيعي خارجي يؤثر في أخيلة الناس أثراً متقارباً أو متشابهاً ، على نفس القاعدة التي تلتد بها الحواس أو تتألم من المؤثرات الخارجية . وينتج من هذا أن هناك اتفاقاً أو تقارباً في الأخيلة البشرية يساوى اتفاق الناس أو تقاربهم في الإحساس ،^(١).

الباب الثاني

الأسس الجمالية في النقد العربي

الفصل الأول

النظرية الجمالية عند العرب

وعداها في النقد الأدبي

النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن ، فهي لا يمكن
تمثلها من حيث هي نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب
وتناولها تناولا مستقلا يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعي ، كما لا يمكن تتبعها
في تطورها التاريخي ، لأن البداية غير واضحة ، وعناصر التكوين غير
متميزة . وإذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعي الجمالي عند المفكرين وعامة
الشعب في أمة من الأمم فإن النظرية التي تصور لنا هذا الوعي لم تصور بعد
من حيث هي . وإذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التي يتمثل فيها
تطور الوعي الجمالي في الأمة فإن تاريخ هذا الوعي لم يتمثل في تاريخ الفكر
العربي بوضوح فضلا عن أن يصور لنا تطورا ملحوظا .

طبيعي أن العربي في جاهليته ، كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى ،
ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس ، أو لنقل
إنها لم تكن المعرفة الواعية ، أو بلفظ أدق المعرفة الناجمة عن تأمل وتركيب
وإذا كنا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال
ذلك النوع من المعرفة ، فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية في أسمى
مكان وصلت إليه تتمثل لنا في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التحديد .
وطبيعي جداً أن يكون العربي وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفني الراقى
(الشعر في صورته القديمة الناضجة) نظراته إلى الكون ، وتذوقه لمظاهر
الجمال والقيم فيه . فالشعر في هذه الصورة يكون انفعالا بجمال الأشياء أو

قبهما . ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال فضلاً عن أن تكون نظرية . ولكنه يدرك الجمال إدراكاً بسيطاً ، وهو في الوقت نفسه إدراك مباشر ، وإن كان مصدره الحس^(١) . وهذا الشعر الذي هو أرقى ثمرة من ثمار حياته الفكرية لا يستطيع أن ينقل إلينا عن الشاعر نظريته أو فكرته في الجمال ، وإن كنا بشيء من الجهد - قد يصل أحياناً مع الاندفاع إلى نوع من التعسف - نستطيع أن نبين بعض الخطوط المشتركة في هذا الشعر ، والتي تتمثل فيها انفعالات العربي بصور القبح والجمال التي يقع عليها في بيئته .

وإذا نحن التمسنا الموطن الذي تتضح فيه هذه الانفعالات في الشعر الجاهلي وجدنا أن شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال . فإذا نرى من تلك الخطوط العامة المشتركة التي تصور لنا موقفه من الجمال ؟ .

ولست أريد هنا أن أبدأ دراسة مستقلة للغزل في العصر الجاهلي لأنني منها إلى الحكم الذي يصور لنا مدى إحساس العربي بالجمال وموقفه حين يكتفي للوصول إلى هذا الحكم القدر الصالح من الشواهد . فلنقرأ إذن في شعر الغزل لذلك العهد لنرى كيف تمثل الشاعر جمال المرأة ، وأين وقف في تمثله لهذا الجمال ، وما الذي لفته منه ، وما الذي عني بتصويره .

هذا امرؤ القيس يصف لنا محاسن محبوبته فيقول :

هصرت بفودي رأسها فتمايلت على هضم الكشمج ربا المخلخل

(١) يصور لنا هذا المعنى الشعر الذي أورده المفضل الضبي في مفضلياته ج ١ ص ١٣٠ ، وهو

للعارث بن حنزة اليمشكري إذ يقول :

آياتها كهبارق الفرس	لمن الدبار عفون بالحيس
سفع الحدود يلحن كالشمس	لا شيء فيها غير أصورة
راض الجهاد وآية الدعس	أو غير آثار الجياد بأع
كل الأمور وكنت ذا حبت	فجست فيها الركب أحس في

مهمفة بيضاء غير مفاضة ترانها مصقولة كالسجنجل
 كبحر المقناة البيضاء بصفرة غذاها نيمر الماء غير المحلل
 تصد وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطفل
 وجيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل
 وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنور النخلة المتشكل
 غذائها مستشزرات إلى العلا تضل العقاص في مثنى ومرسل
 وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقى المذلل
 وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نثوم الضحى لم تنطق عن تفضل
 وتعطو برخص غير شثن كأنه أساربع ظبي أو مساويك إسحل
 تضىء الظلام بالعشى كأنها منارة عسى راهب متبتل (١)

وهذا التصوير للصفات المستحبة أو المستحسنة في المحبوبة يفيدنا من نواح كثيرة ، وإن كان يكفينا هنا أن نلاحظ أن الشاعر لم يقف عند أى صفة حسن معنوية ، بل كانت كل الصفات التى لفتته في محبوبته هى الصفات الحسية المحض . وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعه إلى أطرافها ، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو ، ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للقسم كله ، ومن هنا كان الشاعر حسياً في تصوره للجمال وتصويره له على السواء .

وليس غريباً على موضوعنا أن نقف عند صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية منذ ذلك الوقت ؛ لأننا سنجد فيما بعد أن صورة الجارية الحسنة ، ستمثل دائماً لأغلب النقاد ، وسيتناقضونها واحداً عن الآخر وهم في معرض الحديث عن المفاضلة بين شعر وشعر . فإذا كانت هذه الصورة الحسية هى التى لفتت الشاعر القديم ، وكان اهتمامه ضئيلاً أو فى حكم المعدم بالصفات المعنوية ، وإذا كان النقد الأدبى منذ البداية قد استمد مثله الفنية

من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كأمريء القيس والنابعة وغيرهما ، فإنه يكون من الطبيعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الانحناء عند التقاد كذلك .

ويبقى أن ترتقي هذه الملاحظة إلى مرتبة الحكم ، والكثرة من شعر النسيب الذي بين أيدينا تؤكد هذه الملاحظة . ويكفي لغرضنا هنا أن نقف عند مثال آخر أو مثالين . ولناخذ قول النابعة :

نظرت بمقلة شادن مترب	أحوى أحمر المقلتين مقلد
والنظم في سلك يزين نحرها	ذهب ترقد كالشهاب الموقد
صفراء كالسراة أكمل خلقها	كالنصن في غلوائه المتأود
والبطن ذو عكن لطيف طيه	والنحر تنفجه بشدى مقعد
مخطوطة المتنين غير مفاضة	ريا الروادف بضة المتجرد
قامت تراءى بين سجنى كاة	كالهمس يوم طلوعها بالأسعد
أو درة صدفية غواصها	بهج متى برها يهل ويسجد
أو دمية من مرمر مرفوعة	بنيت بأجر تشاد وقرمد
سقط النصف ولم ترد إسقاطه	فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كان بنائه	عنم يكاد من اللطافة يعقد (١)

وقول عبد الله بن عجلان ، وهو شاعر جاهلي :

جديدة سر بال الشباب كأنها	سقية بردى نمتها غيوها
ومخملة باللحم من دون ثوبها	تطول القصار والطوال تطولها
كان دمسقا أو فروع غمامة	على ممتها استقر جد يلما (٢)

The Diwan of the six ancient Arabic poets, ed. by: (1)

W. Alwardt London, Trübner & Co., 1870

(٢) أبو تمام : ديوان الحماسة ، نشره محمد سعيد الرافعي ، المكتبة الأزهرية ط ٣

ج ٢ ص ٨٠ ، ٨١ .

ومن شاء أن يكفى نفسه بثبوت البحث فليرجع إلى محاضرات الراغب الأصمغانى (١)، فهو يعقد نصلاً للحديث عما جاء فى محاسن المحبوب والميل إليه . وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدراً غير قليل من صفات الحسن التى كان الشعراء يرونها فى المحبوب ويصورونها فى أشعارهم . وعندئذ يسهل بسهولة إلى النتيجة التى نريد أن نؤكدها الآن ، وهى أن الشاعر لم يكن يتفعل إلا بالصورة الحسية للمحبة ، فراح يحسم لنا فى محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية . وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة ، لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هى المثل الأعلى الذى يتمثل فى كل محبوبة .

والصور التى عرضناها والتى نجدها عند الأصمغانى كلها صور متشابهة فى مجرمها وتفصيلها ، وهى تعتمد فى التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار والذوق واللمس ، وقليل ما تستغل حاسة السمع عندما يذكر الشاعر حديث محبوبته ، ولكن ذلك نادر وغير أساسى فى جمال المرأة بالنسبة للشاعر القديم . وقد يشركه فى ذلك الشاعر المحدث إلى حد بعيد . ويظهر لنا من هذه الصور كذلك إحساس الشاعر بالألوان ، كالأبيض الممزوج بالصفرة والفاحم ، والأحمر العنقى ، ولكنه يسجل لنا هذه الألوان منفصلاً ، حتى يأتى بشار فيما بعد فيحدد لنا إحساسه باللون حين يقول : إن الحسن أحمر (٢)

وأظننا الآن نستطيع أن ننهى فى كثير من الاطمئنان إلى هذا الحكم وهو أن العربى القديم لم يفكر فى الجمال وإن كان قد انفعل بصوره ، وهو لم يتفعل بكل صورته ، بل انفعل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين

(١) الراغب الأصمغانى : محاضرات الأدباء ، ج ٢ ص ١٨٧ وما بعدها .

(٢) قال الطويس بن عبدالله :

قضيتا شريكاً دينه كان عندنا بنى غامد والحسن يوصف أحمر

فذكر أن دما كان لهم فى الأزرد فأدركوا بئراًهم . نقله بشار فقال يخاطب عشيقته :

فإذا خلونا فادخلنى فى الحسن إن الحسن أحمر

رواه بعضهم [فى الحر إن الحسن] . راجع : ابن رشيق : قراصة الذهب فى نقد أشعار العرب

ط ١ الخاتمة سنة ١٩٣٦ ، ص ٣٩ .

فكان رائقاً^(١) ، أو بالفهم فكان لذيقاً^(٢) ، أو باليد فكان فاعماً^(٣) وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال . وسيكون لهذا خطره عندما تنتقل إلى ميدان النقد .

ثم يأتي الإسلام ، ولكن هل غير الإسلام حقاً من موقف العربي بخصوصية موقفه الفني إزاء الكون ؟ لقد لفته القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال في هذا الكون ، وهذه وفلة لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري للعربي ، فلا شك أن الوقوف أمام جمال الطبيعة والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب . ولا شك أن قطعة السكر أجمل (أحلى) عند الطفل من الوردة . وهو لكي يدرك جمال الوردة يحتاج إلى نوع من الرقي الفكري . كذلك كان العربي يدرك الجمال بحسه القريب ، وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه في الكون للعريض . ولست واثقاً من نتيجة تلك المحاولة . فالظاهر أمامنا أن الميدان الفني لم يتأثر كثيراً بها ، ولم تحدث تحولا خطيراً في موقف العربي للعالم من الجمال ، والشعراء الذين التفتوا إلى الطبيعة من الإسلاميين ووقفوا عليها كثيراً من نشاطهم الفني لم ينفعوا بها تحت تأثير الفكرة الدينية بل ربما لم يستبق المسلمون لأنفسهم من الفكرة الدينية إلا صورتها الجذابة المؤثرة . ومهما قبل من أن الشعر قد تطور تحت تأثير الإسلام^(٤) فإن هذا التطور محدود . وكل العناصر الإسلامية التي نجدها في شعر الشعراء

(١) وهذا يتضح في الصورة المفصلة لأجزاء جسم المحبوبة . راجع أيضاً قول توبة بن الحخير ، ديوان الحماسة ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) راجع قول عنترة : (لذيقه المتيسم) في ديوان الشعراء الجاهليين الستة ، نسخة أنفاردت ، ص ٤٤ .

(٣) ارجع إلى قول عبدالله بن عجلان : " كأن دمعاً .. الخ .

(٤) شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ سنة ١٩٥٢ ص ٣٨ وما بعدها .

في صدر الإسلام أو في العصر الأموي ما تلبث أن تختفي ، وهي بعد لم يمكن العناصر التي حولت الشعراء عن مجرد الوقوف عند الجمال الحمسي إلى الانطلاق إلى آفاق نفسية بعيدة ، وشاعر الصحراء ذو الرمة قد امتلأ شعره بعناصر إسلامية ^(١) ، ولكن ليس لهذه العناصر أي دخل في تصويره للرائع لجمال الصحراء ولا في انفعاله به . فنزعتة فردية بحت ، وليست ظاهرة عامة .

وعلى ذلك يستمر التيار القديم في الإنتاج الأدبي ، فتتمثل لنا الحسية واضحة في الانفعال بالجمال الذي يتضمنه أغلب هذا الإنتاج .

وهناك بطبيعة الحال طريقتان لكل من يحاول تمثيل النظرية الجمالية عند العرب : الأول هو ذلك الذي يدرس النتاج الأدبي ليصور منه موقفهم من الجمال وانفعالهم به ، والثاني هو ذلك الذي نجده عند المفكرين الذين تمثلت مشكلة الجمال في عقولهم فراخوا يدرسونها ويحللونها . وقد رسمنا بداية الخط الأول ، لأن تصوير هذه البداية هو ما يعنيننا ، ولأننا نعتقد أن الاستمرار في هذه الدراسة لن يضيف شيئاً جوهرياً . ونريد الآن أن نرسم صورة للوعى الجمالي كما تمثل عند مفكرى العرب . وأغلب الظن أن التفاعل بين النشاط المفكرى والنشاط الفنى كان قائماً بخاصة في العصور المتأخرة . ويلزم هنا أن نصور موقف المفكرين لتبين منه مدى هذا التفاعل . ولا شك أن الفقهاء هم الذين يصورون لنا مدى ما دفعهم الإسلام إلى التفكير في الجمال والقبح . وفكرة «الجمال والقبح العقليين» مشهورة ومعروفة في كتبهم . ولا نريد أن نتعرض بالإسهاب لهذه الفكرة ، لأن أغلبية النقاد كانوا فقهاء أو قضاة درسوا الفقه ، ومع ذلك فإننا لا نجد في نقدهم ظلاً لهذه الفكرة . أما التفاعل فإننا نجده يتم بعيداً عن تلك الدراسات الفقهية المعويصة . وعند الإمام الغزالي تتمثل صورة قوية لهذا التفاعل ، وعنده يتمثل بوضوح الجانب النظري من فلسفة الجمال عند العرب .

وإذا نحن رجعنا إلى مؤلفه المشهور « إحياء علوم الدين » ، وجدناه في حديثه عن حقيقة الحب من حيث هو ميل طبيعي في الإنسان نحو الأشياء . يقول : « إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك ، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه ، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماديل هو من خاصية الحي المدرك ؛ ثم المدركات في انقسامها تنقسم إلى ما يوافق طبع المدرك ويلتزمه ويلذه إلى ما ينافيه وينافره ويؤلمه ، وإلى ما لا يؤثر فيه ، لا يلام ولا يذو ، فكل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك ، وما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك ، وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوباً ولا مكروهاً . فإذا كل لذية محبوب عند الملتذ به ومعنى كونه محبوباً أن في الطبع ميلاً إليه . ومعنى كونه مبغوضاً أن في الطبع نفرة عنه . فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء المذ . والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب . . . » (١)

وتتضح تفصيلات هذه النزعة الحسية في تفسيره الحب حين يقول « إن الحب لما كان تابعاً للإدراك والمعرفة ، انقسم لامحالة بحسب انقسام المدركات . والحواس ، فلكل حاسة إدراك نوع من المدركات . ولكل واحد منها لذة في بعض المدركات ، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها ، فكانت محبوبات عند الطبع السليم » (٢) ؛ ولذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصورة المليحة الحسية المستلذة ؛ ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة ؛ ولذة الشم في الروائح اللطيفة ؛ ولذة الذوق في الطعوم . ولذة اللبس في اللين والنعومة .

(١) النزالي : إحياء علوم الدين ، ط الحلبي ، ٤ ص ٢٥٤ .

(٢) ونلاحظ هنا أن المقصود بالطبع السليم هو سلامة تأدية الحواس لوظائفها البيولوجية . وهذا يلقي لنا ضوءاً على استخدام عبارة (الطبع السليم) في كتب النقد العربي . ويمكن مقارنة هذه الفكرة في اختراط سلامة الحواس لاستقبال الأثر الصادر من الجليل بفكرة اختراط سلامة الطبع لتمام التذوق الأدبي .

ولما كانت هذه المدركات بالحواس ، لذّة كانت محبوبة ، أى كان للطبع
السلیم میل إليها . (١)

وهذا التفسير لذّة الحواس هو بعينه ما نجده عند ابن طباطبا في كتابه
« عيار الشعر » عندما كان بسبيل تفسير الحسن والقبح ، أو ما قبله ونرفضه
في الشعر . وكتاب ابن طباطبا هذا في النقد ، وهو يقوم على اختيار الحسن
والقبح من النماذج الشعرية ، بعد مقدمة نظرية في أساس هذا الاختيار ،
وسنعود إليه في حينه .

غير أن الغزالي لم يقصر على ذكر الحواس من حيث هي أداة الإدراك ،
بل أضاف إليها القلب أو « البصيرة الباطنة » ، بتعبيره ، وجعلها أقوى من
البصر الظاهر . قال :

« والقلب أشد إدراكاً من العين ، وجمال المنعاني المدركة بالفعل أعظم
من جمال الصور الظاهرة للابصار (١) ، فتكون لا محالة لذّة القلب بما يدركه
من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أنهم وأبلغ (٢) .
وتتضح لنا هذه النظرية الحسية في تفسير الجمال عند الغزالي في الفصل
الذي عقده لبيان معنى الحسن والجمال حيث يقول : « إن الحسن ليس
مقصوراً على مدركات البصر ، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة ،
فإننا نقول : هذا خط حسن ، وهذا صوت حسن ، وهذا فرس حسن ، بل
نقول : هذا ثوب حسن ، وهذا إناء حسن . فأى معنى لحسن الصوت والخط
وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن في الصورة ؟ ومعلوم أن العين تمتلذذ بالنظر
إلى الخط الحسن . والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة . وما من شيء
من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبح . فما معنى الحسن الذي تشترك
فيه هذه الأشياء ؟ فلا بد من البحث عنه . وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم

(١) الغزالي ، نفس المصدر ج ٤ ص ٢٥٤ — ٢٥٥ .

(٢) وهنا يبدأ الأثر الديني في الظهور حين نقرأ بقية العبارة .

(٣) الغزالي . نفس الموضع ، ص ٢٥٥ .

المعاملة الإطناب فيه فنصرح بالحق ونقول : كل شيء فجعله وحسنه في أن يحضر جماله اللائق به ، الممكن له . فإذا كان جميع كالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال ، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر ، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر عليه ، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ولكل شيء كمال يليق به . وقد يليق بغيره ضده ، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به ...

فان قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فانها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ، ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسناتها ، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس . فاعلم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن ، وهذا علم حسن . وهذه سيرة حسنة ، وهذه أخلاق جميلة (١) . ثم ينتهي الغزالي إلى أن الصورة ظاهرة وباطنة ، والحسن والجمال يشملهما ، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر ، والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة . فن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحجبها ولا يعيّل إليها ... ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة ، فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة ، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة (٢) .

وهنا نلاحظ أن الغزالي قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس ، والجمال الباطن من شأن البصيرة ، ولكنه تحول - تحت تأثير اتجاهه الديني - إلى الجانب الأخلاقي حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من ذلك

(١) الغزالي ، نفس الموضع ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٨ .

المدرک بالحواس . وإذا كان الاتجاه الأخلاقي لم ينفذ إلى نفوس الأدباء والنقاد ، ولم يؤثر في اتجاهاتهم الفنية بحسب كثير من النصوص^(١) ، فقد بقي أن يكون الجمال الذي وقف عليه النقاد ووصفوه أو اهتموا ببيانته هو — في الغالب — الجمال الشكلي الذي يلمس بالحواس .

وإذا نحن رجعنا إلى أبي حيان التوحيدي — وهو والجاحظ ، من بعض الاعتبارات ، الصورة القوية للفكر العربي — فإننا نجد يقف من مشكلة الجمال والقيح موقفاً طريفاً حين يلج فكرة الذاتية في القول بالجمال أو القبح وحين يلمس الأسس التي يقوم عليها الحكم الجمالي بصفة عامة : يقول في « الإمتاع والمؤانسة » : « فأما الحسن والقيح فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجوز فیری القبيح حسناً والحسن قبيحاً ، نياتي القبيح على أنه حسن ، ويرفض الحسن على أنه قبيح . ومناتىء الحسن والقيح كثيرة : منها طبيعي ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة . فإذا اعتبر هذه المناتىء ، صدق الصادق منها وكذب الكاذب ، وكان استحسانه على قدر ذلك^(٢) ،

فأبو حيان يلمس هنا خمسة عناصر تشترك في تكوين الجميل : العنصر الطبيعي أو لنقل الأساس الحسي ، ثم العنصر الاجتماعي (بالعادة) أو لنقل الأساس الاجتماعي ، ثم العنصر الديني أو الأساس الديني (الشرع) ، ثم العنصر العقلي أو الأساس الفكري ، ثم عنصر الشهوة أو الأساس الجنسي . فالجميل قد يكون جميلاً بحكم تكوينه الطبيعي ، وقد يكون جميلاً لأن الناس في المجتمع اعتادوا أن يروا فيه جمالاً وهم يطلقون عليه هذا الوصف ، وقد يكون جميلاً لأن الدين دعا أو لفت إليه ، وقد يكون جميلاً لأن البصيرة والعقل^(٣) أدركا

(١) سيتضح لنا هذا فيما بعد عند تصوير الأسس الجمالية في النقد العربي .

(٢) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة

١٩٢٩ ج ١ ص ١٥٠ .

(٣) نلاحظ هنا ظلاً لفكرة « الجمال والقيح العقلين ، كما هي عند الأصوليين .

فيه هذا الوصف ، وقد يكون جميلاً كذلك ، لأنه يسد الرغبة الشهوانية في الإنسان .

وفي المقابسات ، يلمس أبو حيان مشكلة الجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، وهي كما رأينا من المشكلات الرئيسية في تاريخ الاستطيقا ، ففي المقابلة التاسعة عشرة يتحدث « في السماع والغناء وأثرهما في النفس ، وحاجة الطبيعة إلى صناعة ، فنجده يذكر أنه خرج في صحبة أبي سليمان يوماً ومعهما صبي دميم الخلقة ، واسكنه كان حسن الصوت ، فقال أبو سليمان : لو كان لهذا من يخرج به ويعنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ويصير فتنة ، فإنه عجيب الطبع ، بديع الفن . —

(ثم يتساءل أبو سليمان عن الطبيعة) : لم احتاجت إلى صناعة ؟ وقد علمنا أن الصناعة تحكي^(١) الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها . وهذا رأى صحيح وقول مشروع ، وإنما حكمتها وتبعتم رسمها وقصصتم أثرها لانحطاط رتبته عنها . وقد زعمت أن هذا الحدث لم تكفه الطبيعة ولم تخنه وأنها تعنيه ، وأنها قد احتاجت إلى الصناعة حتى يكون السكال مستفاداً وماخوذاً من جمعتها ، والغاية مبلوغة بمعوتها وإصدارها .

فقلنا له ما ندري ، وإنما المسألة .

فقال : إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان لأن الصناعة هاهنا تستعمل من النفس والعقل ، وتعمل على الطبيعة . . . وقد صرح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتمثل أمرها ، وتكمل بكاملها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب لملائها ، وترسم بالقائها . والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف ، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة موانية ، وآلة منقادة أفرغ فيها بتأييد العقل

(١) وهنا أيضاً يلمس أبو حيان نظرية « المحاكاة » التي وجدت منذ العظة الأولى جنباً إلى جنب مع نظرية الجمال الطبيعي والجمال في الفن .

والنفس لبوساً مؤنقاً ، وتأليفاً معجباً ، وأعطاهما صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة . فن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استملاء ما ليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها ، استكمالاً بما نأخذ ، وكما لا لما نعطي ،^(١).

وهكذا يتمثل لنا في هذا الجانب الفكري كثير من المشكلات التي تتمثل عادة في النظرية الجمالية . ولابن سينا رسالة في « البلاغة والخطابة » يؤكد فيها تلك النزعة الحسية العامة في تفسير الجميل ، ولكنه - فيما يبدو - يفرق بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الأخرى ولا يمتزج بها فعنده أن « الغايات ثلاث : خير ونافع ولذذ ، والنافع يكاد أن يكون ما ععدناه من أجزاء صلاح الحال محيطابه ، أما اللذذ فينبغي أن يحيط بأجزائه ، أعني أنواعه أيضاً . فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتنبؤ يكون بفترة بالحس للامر الطبيعي الملائم ، فكل ما يفعل هذه الحركة والتمهيؤ فهو لذذ ، وما فعل ضدها فهو مؤلم مؤذ ، والأمور الملائمة منها ما يلائم بالطبيعة ، ومنها ما يلائم بالعادة ، ويلائم بالطبيعة والعادة الكسمل والتواني والمعصية والدعة والنوم والمشتبهات التخيلية والحسية والفكرية . وليس كل اللذذات عن الحس ، بل في التخيل لذات أيضاً ، وإن كانت بالحرى أن تنسب إلى الحس ، فإن الذاكرين الذات يلتذون بها .. الخ »^(٢)

فالخير والنافع من حيث هما غايتان لا يختلطان باللذذ ، أو بعبارة أخرى لا يتضمن اللذذ غاية خيرة أو غاية نفعية (٣) ، « والتمهيؤ الذي يكون بفترة

(١) أبو حيان التوحيدى : المقابسات ، تحقيق السندوبى ، نشرته المكتبة التجارية سنة ١٩٢٩ ، ١٦٢ ، ١٦٤ .

(٢) ابن سينا : رسالة في البلاغة والخطابة - صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة ، ورقة ١٠ .

(٣) راجع نظرية كانت ، فيما سبق .

بالحس للأمر الطبيعي الملائم ، هو ما اصطلح على تسميته intuition^(١) في الفلسفة الجمالية الغربية ، وخاصة عند بندكتو كروتشه ، وكل الذبذبات تصدر عن الحس ، أو هي آخر الأمر تعود إلى الحس ، فالحس هو مدار الخيال ، واللذة التي تحدث عن الخيال مرجعها إلى الحس^(٢) وهنا يتمثل لنا اتجاه المدرسة الإنجليزية بصفة خاصة في موقفها من الذوق الفني ولسنا هنا بسبيل مقارنة هذه الأفكار الجمالية عند العرب بما نجده عند المفكرين الغربيين ، فقد حددنا لهذا الغرض مكانا خاصا من هذه الرسالة ، وبهنا هنا أمران : الأول أن ندخل في حسابنا أن أي محاولة لكتابة تاريخ فلسفة الجمال لا تصور النظرية الجمالية عند العرب تعد محاولة لا يمكن الاكتفاء بشمراتها^(٣) لأن هذه النظرية - مع البحث والاستقصاء - لا تنفصل عن تاريخ الاسطيقا . وإذا كان التاريخ الفكري للعرب يكون جزءا لا يتفصل عن التاريخ العام لتطور الفكر العالمي ، فإن نظرية الجمال عندهم تعد حلقة من سلسلة تاريخ الوعي الجمالي العالمي ، لا تقل قيمة عن النظريات التي شاعت في العصور الوسطى عند الغربيين .

الثاني أن الاتجاه العام لهذه النظرية عند العرب كان اتجاه حسيًا . وقد تمثل هذا الاتجاه على هذا النحو منذ اللحظة الأولى كما صورته لنا الشعراء ، وهم أرقى مظهر فكري للعربي للجاهلي ، وكما صورته لنا فلاسفتهم ومفكروهم على نحو ما رأينا عند ابن سينا والغزالي وأبي حيان . وقد يثور هنا هذا السؤال : هل كان هناك تفاعل بين هذه الأفكار التي

(١) راجع الفصل الأول من كروتشه : Aesthetic

(٢) قارن هذه النظرية بنظرية الذوق عند آدمون بيرك — راجع نهاية الفصل الثالث من الباب الأول من هذا الكتاب

(٣) يشير بوزنسكيت إلى أنه لم يستطع في تأريخه لفلسفة الجمال أن يتكلم عن الوعي الجمالي في الأمم الشرقية لأنه لم يتبلر في صورة نظرية واضحة . وهو لا يعنى النظرية الجمالية عند العرب بالذات ، ولكنه يتكلم عن الأمم الشرقية بعامة . وهو يرى أن دراسة الفن في هذه الأمم بيد صناع ، وفي ضوء النظرية الجمالية ، يقدم معونة كبرى للنظرية الحديثة . راجع بوزنسكيت في كتابه « A History of Aesthetic » ص ١٢ من المقدمة

نجدها عند هؤلاء المفكرين العرب، وبين اتجاه الأدباء والمتفنيين أنفسهم؟ ليس هناك ما يدعونا في الواقع إلى الإجابة عن هذا السؤال، ذلك أن هؤلاء المفكرين لم يكونوا يقنعون للأدباء، ولم يكن الأدباء بدورهم ينتظرون ما يصدر إليهم هؤلاء من التعاليم فيتبعونه، وإنما كان هؤلاء يعبرون عن إحساسهم بالجميل وأولئك يعبرون في أفكارهم عن تصورهم للجميل. ومهمة هذا البحث ليست في أن تحقق التفاعل بين المفكرين والمتفنيين، ولكن المهمة هو تبين الأساس المشترك الذي قام عليه كل تعبير عن الجميل أو صورته في كل بيئة اتصلت أى نوع من الاتصال بالفن والجمال. وهذا الأساس بعارة أخرى هو الروح الذى يعمل في خفاء، ولكنه يظهر في كل لون من ألوان النشاط الروحي على نحو من الأنحاء. وعندئذ يكون ذلك الأساس المشترك أو الروح العام هو الذى يتمثل كذلك في النقد العربي من حيث هو لون من ألوان ذلك النشاط. ولذلك قد نلاحظ أن أحد المفكرين كالغزالي مثلاً يصور لنا ذلك الروح في صورته للجمال وتفكره فيه دون أن ينظر إلى عمل بعينه من الأعمال الجميلة. بل هو يتصور للجميل في غير صورته، ولذلك كان حكمه على الشعر حكماً نظرياً بحثاً حين يقول: «وأما الشعر فكلام حسنه حسن وقبيحه قبيح»^(١)، فهو قد اكتفى بأن يضع نظريته في الحسن والقبح، وعندئذ يكون كل ما توافرت له شروط الحسن حسناً، وكل ما توافرت له شروط القبح قبيحاً، بما في ذلك الشعر. وهذا الحكم الذى لا يستطيع أن

(١) الغزالي، إحياء علوم الدين، ٣٨ من ١٠٩: ويروى الجرجاني في (دلائل الإعجاز) ط ٢، المارسة سنة ١٣٣١ هـ، ص ٢٠ هذه العبارة على أنها حديث مرسل. وفي هامش الصفحة نفسها نقراً تعليقاً للناسخ يقول فيه: «روى الذارقطني في الأفراد عن عائشة، والبخاري في الأدب، والطبراني في الأوسط، وابن الجوزي في الواهيات عن عبد الله بن عمر، والشافعي والبيهقي عن عروة مرسلًا: «الشعر كلام بمنزلة الكلام، فحسنه حسن الكلام؛ وقبيحه قبيح الكلام» وهذا — كما نرى — معناه أن الغزالي لم يصدر حكماً على الشعر خاصاً به، وإنما هو يردد قولاً مأثوراً.

يفيد منه الشاعر لا يترك الفرصة للقول بأنعدام التفاعل بين تلك الأفكار واتجاهات الشعراء ؛ ذلك أن التفاعل قد يتم بعيداً فيكون خافياً حين ترد الفروع الظاهرة إلى جذر واحد ضارب في الأعماق . ومع ذلك فقد نجد صوراً ظاهرة لهذا التفاعل وإن كنا لا نملك القطع بها ، ذلك أنه قد يكون من السهل أن ترد الظواهر المختلفة إلى أصل واحد ، ولكن مجرد تشابه هذه الظواهر لا يجعلنا نقطع بتبادل الأثر والمؤثر بينها في الظاهر تبادلاً مباشراً .

ويكفي هنا أن نعرض عرضاً سريعاً صورة من صور هذا التفاعل الظاهر الذي لا يمكن القطع به رغم التشابه القوي بين الفكرتين كما يبدو عند أولئك المفكرين الذين عرضنا لهم من قبل ، وعند ابن طباطبائي كتابه "النقدى عيار للشعر" ، ففي هذا الكتاب يقول ابن طباطبائي . . . وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه كان ، فهو واف ، وما بجه ونفاه فهو ناقص ، والعملة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبع له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقضى بالمرأى القبيح الكريه . والأنف يقبل الشم العليل ويأذى بالمنتن الخبيث . والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر ، والأذن تفتشوف للصوت الخفيض الساكن وتأذى بالجهير الهائل . واليد تنعم بالملس اللين التاعم وتأذى بالخشن المؤذى . والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف والمألوف ويتشوف إليه وينجلي له ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي ، مقوماً من أود الخطأ واللحن . سالماً من جور التأليف : موزوناً يميز أن الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً . انسدت طرقه . ولطغت موالجه . فقبله الفهم وارتاح له وأنس به .

(م ١٠ - الأسس الجمالية)

وإذا ورد على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالاً مجهولاً ، انسدت
طريقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسه به وصدى له ، وتأذى به كتناذى
سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه .

وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب .
والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه ، ولها أحوال تنصرف
بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدث لها
أرجحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت ^(١)

ومن هذا الصب يتضح لنا مدى التشابه الذي نلاحظه في تفسير الجمال
والقبح على أساس حسى عند أولئك المفكرين وعند ابن طباطبا في كتابه
النقدى ، ومع ذلك فلسنا نريد أن نورط أنفسنا في القول بالتفاعل المباشر
بين هذه الأفكار وتلك ، وكفينا من الملاحظة تسجيل هذا التشابه الواضح
الذى لا يمتنعنا من التماس أساس واحد له ^(٢)

وقد عرضنا في الباب الأول من هذا البحث للأسس الجمالية المختلفة التي
تعمل في الأحكام النقدية ، ونود أن نضيف هنا أن هذه الأسس لا تتمثل

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة
العربية ورقة ٦

(٢) نلاحظ أن ابن طباطبا متقدم ، فالمرزوقي في أوائل القرن الخامس ينقل عنه في مقدمته
القيمة التي وضعها لمرحه لديوان الحماسة لأبي تمام . وهذا يزيد في صعوبة القول بتأثير النقاد
بالمفكرين في ميدان البحث الجمالي . ويبقى أن يكونوا جميعاً متأثرين بفهم عام وروح عام .
وقد ذكر الدكتور شوقي ضيف في رسالته « النقد الأدبي في كتاب الأغاني » ، ص ٣٣
المخطوطة ، أن الحركة العقلية التي ظهرت في العراق وفي البصرة على الخصوص يمكن أن تكون
أولى ظاهرة أدبية للنقد المتأثر بالأفكار الفلسفية ، فواصل بين عطاء وأمثلة من المعتزلة دعوا
إلى الحرية الدينية وبحنوا المسائل الإلهية بحثاً حراً ، وجاء الناس فقلدوهم في الأدب ودعوا إلى
الحرية الفنية كما دعا أبو نواس وأصحابه .

فالذى لا يمكن قبوله بسهولة هنا هو أن يكون الأدباء قد قلدوا المعتزلة . ولكن
الذى لا خوف من تقريره هو أن يكون هناك دافع الناس إلى أن يفكروا في الدين تفكيراً
حراً ، كما دفعهم إلى أن يداولوا الأدب كذلك تناولوا حراً .

جميعا على قدم المساواة في كل حين وكل مكان ، بل نلاحظ أن بعض هذه الأسس يكون ميدان نشاطه أقل من بعض ، وقد لا يتمثل بعض هذه الأسس على الإطلاق ؛ أو يتمثل في صورة سلبية ، بمعنى أنه إذا كانت الناحية الدينية أساسا من الأسس التي يقوم عليها الحكم الجمالي ، فليس حتما أن يدخل في اعتبار هذا الحكم أن كل ما وافق هذه الناحية جميل ؛ فقد يكون موافقته لها سببا من أسباب قبحه أو عدم الرضا عنه ، كما تكون مخالفته لها سببا من أسباب جماله أو الإقبال عليه . ولذلك فإننا عندما نقول الأساس الديني فإننا نغني هذا الأساس بصورتيه : الإيجابية والسلبية ، لأن اللاديني ديني في الوقت نفسه ، على الأقل من وجهة نظر المدارس .

ومن هنا سنمضي في تصوير تلك الأسس الجمالية كما تتمثل لنا في النقد العربي وبالقدر الذي تتمثل به ، إيجابا وسلبا . وكل ما للناحية السلبية من قيمة هو أنها تساعد على حصر المجال

٢ - ولكن ما النقد العربي ؟

هذا السؤال تستدعي الإجابة عنه فصلا طويلا في تاريخ النقد الأدبي عند العرب . هذا منهج . وقد سبق إلى تنفيذه بعض دارسي النقد العربي (١) . ولا شك أن هذا المنهج له قيمته في أنه يصور لنا التطورات التي حدثت في ذلك النشاط الفكري عند العرب . ولكنني لا أريد أن أكتب هذا الفصل هنا ، لأن دراستنا تقوم في أساسها على التصور العام فالنقد في أي صورة من صوره ، وفي أي بيئة من بيئاته ، وأي عصر من عصوره ، هو المادة التي تعمل فيها هذه الدراسة . مهمتنا إذن هي أن نتصور هذه المادة قبل أن نصور الأسس التي تتمثلها فيها .

ومادة النقد الأدبي عند العرب غزيرة ، ولكنها كالشمع في هذه الغزارة سواء بسواء . فكم أفتنا نستطيع أن نجتزئ ببيضة قصائد تصور من خلالها

(١) كالأستاذ طه إبراهيم في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » ، والدكتور محمد مندور في كتابه « النقد المنهجي عند العرب » ، والدكتور أحمد أمين في كتابه « النقد الأدبي » .

فن المديح في الشعر العربي رعم الكثرة المربية من القصائد التي تمثل هذا الفن، فكذلك الأمر فيما يخص بمادة النقد، قد يكتفى الإنسان ببعض كتب يتصور من خلالها هذه المادة كلها. ذلك أن كثيراً مما يمكن أن يسمى المبادئ النقدية قد تكرر بشكل ملحوظ في أغلب كتب النقد. وقرائين السرقات الشعرية من أوضح الأمثلة على ذلك وقد نجد الناقد ينقل عن سابقه فصلاً كاملاً دون أن يشير إلى ذلك. وكتاب «نقد الشعر» لقدماء ابن جعفر يكاد يكون موزعاً في كثير من الكتب التي جاءت بعده، وعينت بالوقوف أمام الصور البلاغية. فهذه المادة النقدية الغزيرة إذن مادة مكررة، وهذا التكرار هو سبب غزارتها. ويستوى هذا في الكتب التي سميت كتب البلاغة، والكتب التي اتخذت موقفاً وسطاً وجعلت مشكلة إعجاز القرآن موضوعاً. ونستطيع أن نجد كتاباً واحداً في كل نوع من أنواع هذه الكتب يغنيها في تصور النوع كله.

ومهما يكن من شيء فإننا لا نريد أن نقلل من قيمة المنهج التاريخي في دراسة النقد العربي، ولكن هذا المنهج لا يتلاءم مع موقفنا. ونحن نعد النقد العربي كل حكم جمالي صدر على عمل أدبي، وكل محاولة لتفسير هذا الحكم. أو بعبارة أخرى هناك نقد وتفسير لهذا النقد، أو ما يمكن أن نسميه «نظرية النقد». على أن كمية الأحكام بالنسبة لموقفنا لها الأهمية الأولى. ولكن بما يعوقنا عن إمكان الاستفادة من هذه الأحكام كثيراً أنها لم تكن مصحوبة بالتعليل، فنحن كثيراً ما نقرأ مثل هاتين العبارتين في كتب النقد: «فن الحسن...» «فن القبيح...» ونقرأ تحت العبارة الأولى طائفة من «الأشعار المختارة»^(١)، ونقرأ مثلها تحت العبارة الثانية، دون أن نجد تعليلاً واحداً لحكم من الطائفتين. وابن طباطبائي في كتابه «عيار الشعر» يمثل هذه

(١) في البيان والتبيين للجاحظ نجد نماذج من هذا الشعر الحسن المختار. ولا شك أن فكرة الاختيار قد أوحى إلى الكثيرين تصنيف كتب «المختارات».

النزعة ، فثلاثة أرباع الكتاب تنقسم بين تمثيل لما يستحسن وما يستقبح .
ومثل ذلك نجد في « موازنة ، الأمدى و « وساطة » الجرجاني وغيرهما .
والذين يتحدثون في تاريخ النقد العربي يقولون إن هذا النقد كان في أول
أدواره يقوم على مجرد الحكم دون التعليل أو ذكر الأسباب ، ثم تطور
إلى الحكم المعلن له ، وينسون أن قصة أم جندب قد وقعت في العصر
الجاهلي ، وأن الأمدى والقاضي الجرجاني قد عاشا في القرن الرابع الهجري ،
إن هناك أحكاما لا يمكن الإفادة منها هي تلك الأحكام التي لم تعمل ، وهي كثيرة
في النقد العربي . والأحكام التي علل لها ، على قلنا ، لم تظهر في دراسة
تطبيقية لدراسة نظرية سابقة . ومن هنا يلزمنا أن نضم تلك الأحكام إلى
الصور النظرية حتى يقضى لنا التماس الأسس الجمالية لهذه الأحكام . وكل
ما في الأمر هو أن هذه الأحكام تمثل المبدآن كله ، بمعنى أنها تمتد بنا إلى
الاطراف القصية حيث نلقى الأفراد المعادين في الأزمة المختلفة ، الأفراد
الذين لم يكونوا نقاداً ، وإنما كانوا متذوقين . وعندما نلتمس كل أسس
التذوق الشخصية^(١) .

(١) والمفهوم السائد للأدب أنه صنعة ، وحين نقول إنه صنعة فإننا
نحذر من التماس كلمة الصنعة بالتكلف ، فليست الصنعة هي ما عرف بالتكلف ،
فنحن نقرأ أحيانا عبارة « تكلف الصنعة » ، مما يشعر بالتمييز بينهما . والصنعة
قديمة في الشعر العربي ، عرفها الجاهليون وحفلوا بها ، وكانت منهم أول
مدرسة شعرية تتم بالصنعة وبذل الجهد في العملية الإبداعية . وقد يخلط
ابن قتيبة بين معنى الصنعة والتكلف حين يتحدث عن هذه المدرسة فيقول :
« فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف » ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه
النظر ، كزهير والخطبة . وكان الأصمعي يقول : زهير والخطبة وأشباههما من

(١) سبق أن عرضنا أن التذوق شخصي في الفصل الثالث من الباب الأول .

الشعراء عبيد الشعر ، لأنهم نقعوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وكان الحطيئة يقول : خير الشعر الحولى المنقح المحكك قال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادق بها سريراً من الوحش نزها
أكالها حتى أعرس بعد ما يكون سحيراً أو بعيداً فأهجمها
إذا خفت أن تروى عليّ رددتها وراء التراقي خشية أن تطلعا
وجشمتى خوف ابن عفان ردها فتفتتها حولاً جريداً ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا
وقال عدى بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم مثلها وستادها
نظر المثقف فى كموب قناته حتى يقيم ثقافة منادها ، (١)

ويشود مفهوم الصنعة هذا فنجد عند من أخذوا أنفسهم بالمثل الفنية القديمة ، فلم يكن شعرهم يخلو من صنعة . والنقاد أنفسهم كانوا يقيمون وزناً لهذه الصنعة مهما كان تزمهم وخوفهم من هذه اللفظة ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتشيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير متافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف . وتلك طريقة البحترى (٢) . فطريقة البحترى هذه لم تنف أن يكون فى شعره صنعة . ونظرة فاحصة فى هذا الشعر تكشف عن هذه الصنعة .

هذا هو مفهوم الشعر وهو نفسه مفهوم الأدب بعامته ، ومفهوم البلاغة بمعناها العام . ويكمل هذا المفهوم ما نقله المرزبانى عن محمد بن يزيد النحوى

(١) ابن قتيبة الشعر والشعراء ، ط ليدن سنة ١٩٠٢ ، ص ١٧ .

(٢) الأمدى : الموازنة : ط ١ محمود توفيق سنة ١٩٤٤ ص ٣٩١ .

حيث يقول : « أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره ، وساقه برصف قوى واختصار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط »^(١) . وكأن هذه المبادئ قد قصد بها ما يسمى بالشعر المطبوع ، فإن العدول عن الإفراط يعنى الصدق أو ما سماه هو مقارنة التشبيه . وطريقة البحترى لم تكن قائمة على مبدأ الصدق ، فربما قال : « أحسن الشعر أكذبه » ، ومعنى هذا أن البحترى ومن تبع طريقته في الكذب لم يكن يختلف عن غيره ممن أخذوا أنفسهم بالإفراط والمبالغة ، لأنهم جميعا سيشترون آخر الأمر أو أوله في مبدأ الصنعة . وقد كان لهذا المبدأ خطره في تكييف الذوق العام .

ويضيف الجاحظ مبدأ آخر للكلام الحسن حيث يقول : « وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبس من الجمالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى ثله . فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراء ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف ، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة »^(٢) . فمنا نجد أن أحسن الكلام ما كان قليلاً وأغنى عن كثير . وهذا المبدأ من المبادئ السائدة أيضاً ، فلن تجد كتاباً في النقد أو البلاغة خالياً من الإشارة إليه . وسيكون له أثره كبداً للصنعة في تكييف الذوق العربى ، ولكن المتداول منه سيقترن على العبارة الأولى : « ما كان قليله يغنيك عن كثيره » ، لأن هذا الحكم سينصب على الأعمال الأدبية والشعرية منها بصفة خاصة ، فكان لابد من استبعاد أن يكون الله عز وجل قد ألبس شعراً من الأشعار جلالة ، وغشاه من نور الحكمة . . . ولعل الجاحظ نفسه حين أطلق هذا الحكم كانت في نفسه صورة لهذا الكلام الحسن الذى اتخذ كل هذه الأوصاف وهو الحديث النبوى ، فهو في موضع

(١) المرزبانى : الموشح ، المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣ هـ ، ص ٢٤٣ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، والسندوبى ، القاهرة سنة ١٩٤٧ ، ج ١ ص ٩٧-٩٨ .

آخر ينقل قول الرسول : «نصرت بالصبا وأعطيت جوامع الكلم» ، ويعقب على «جوامع الكلم» ، بقوله : وهو القليل الجامع للكثير»^(١) . وعندما نجد بعض الناس يتطلب شرف المعنى فانه يكون متأثراً بذلك المبدأ الذى أطلقه الجاحظ وهو ينظر إلى الحديث النبوى .

على أن مبدأ «القليل الجامع للكثير» ، كان من المبادئ الفعالة التى تتحكم فى إنتاج الشعراء وقد النقاد ، بل كان مبدأ عاماً يشترك فيه الأعراب ، فقد حكى المفضل قال : «قلتم لأعرابى ما البلاغة ؟ فقال : الإيجاز من غير عجز ، والإطناب فى غير خطل»^(٢) .

وبتضح لنا مفهوم الإيجاز بما يتفق وهذا المبدأ فى كلام خلف الأحمر حين سئل «فقبل له ما لنا نرى فى الكلام القليل عدة معان ؟ فقال : إن كلام العرب أوعية والمعانى أمتعة ، فربما جمعت ضروب من الأمتعة فى وعاء واحد»^(٣) وبهذه الطريقة ينتقل ذلك المبدأ الذى يدعو إلى «القليل الجامع للكثير» ، لى يكون هو البلاغة ، وأبو هلال العسكري يصور لنا هذا التحول حين يقول : «وأكثر ما عليه الناس فى البلاغة أنها الاختصار ، وتقريب المعانى بالالفاظ القصار ، والاختصار على الإشارة إلى معانيها ، والدلالة بالقليل على الكثير . وقد سئل بعضهم عن ذلك فقال : لمحبة دالة . وإلى هذا ذهب أكثرهم فى الحذف والاختصار»^(٤) وبهذا يلتقى طرفا الحلقة ، فالكلام الحسن هو الموجز ، والكلام الموجز هو البليغ ، والبليغ هو أحسن الكلام . ومن هنا كان مفهوم البلاغة هو بعينه مفهوم الأدب ، وكل تعريف للبلاغة نطالعه فإنما هو تعريف للأدب

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ج ٣ ص ٣٢٧

(٢) أبو هلال العسكري : رسالة فى التفضيل بين بلاغى العرب والعجم (نشرت فى مجموعة النخبة البهية ، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ) ، ٢١٨

(٣) نفس المصدر والصفحة .

(٤) نفس المصدر ، ص ٢١٤

ولم يقف النقد خارج البلاغة . بل ربما ذهب بعض المؤلفين إلى أن الأدباء لم يفرقوا بين علوم البلاغة وبين للنقد . ويتضح هذا في كتبهم التي سميت باسم النقد ، وبحث في أبواب البيان كنقد الشعر والعمدة ، (١) ذلك أن أبواب البيان هذه هي بعينها عناصر كالتشبيه والاستعارة وغيرهما . فإذا كان الأدب صناعة فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة . والنقد كشف لهذه العناصر في العمل الأدبي والحكم عليه بحسبها .

هذا الاختلاط في الواقع هو ما يحير الباحث في النقد العربي فلا يستطيع أن يفصل بين ميدان النقد وميدان البلاغة لشدة تداخلهما . بل أكثر من هذا فإن مسمى البديع لم يكن أكثر من عناصر أدبية تتحلل بها صناعة الأدب ، فهي قائمة منذ وجدت تلك الصناعة ، أي منذ وجدت مدرسة زهير في العصر الجاهلي ، وابن المعتز ، واضع علم البديع ، يقول :

البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ما هو . وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد (٢) . ويتضح صدق دعوى ابن المعتز ، فيما نقرأ عند الجاحظ من مفهوم البديع إذ يقول : قوله هم مساعد الدهر إنما هو مثل ، وهذا الذي تسميه الرواة : البديع . وقد قال الراعي :
هم كاهل الدهر الذي يتقى به ومنكبه إن كان الدهر منكب
وقد جاء في الحديث : موسى الله أحد وساعده الله أشد .

البديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة . وأربت على كل لسان . والراعي كثير البديع في شعره . وبشار حسن البديع ، والعتابي يذهب شعره في البديع . وقال كعب بن عدى :

شد العقاب على البريء بمن جنى حتى يكون لغيره تنكيلا

(١) أحمد زيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط القاهرة سنة ١٩٢٩ ، ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) ابن المعتز : البديع ، نشرة كراتشكوفسكي ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٥٧ .

والجمل في بعض الأمور إذا اغتدى مستخرج للجاهلين عقولا^(١) فهذا معناه أن كلمة البديع حتى عهد الجاحظ كان يقصد بها المثل الثائر. والأمثال كثيرة في الشعر العربي ، وهو ما حمل الجاحظ على القول باقتصار البديع على العرب . ولكن ليس معنى هذا أن البديع قد اخترعه ابن المعتز اختراعا ، ذلك أن محسنات الصناعة الأدبية قديمة كما قلنا بقدم هذه الصناعة . وتتضح هذه الفنون لعين ابن المعتز . فيجمعها تحت اسم البديع . ويقول في أول كتابه : وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع^(٢) .

فالبديع من عناصر الصناعة القديمة التي انضحت وكثرت عند المحدثين . ولم يعد لما يسمى بالطبع إلا ميدان محدود .

هذا هو المفهوم للعام للأدب فإذا كان مظهره عند النقاد .

ذكر المرزوقي أن هناك موقفين كان الناس يقفونهما من الشعر : المتطلبون للطبع والمتطلبون للصناعة . وأتباع مذهب الطبع هم الذين ينحون نحو الأوائل دون صنعة . وأتباع مذهب الصناعة هم الذين ولما رأوا استغراب الناس للبديع على افتتانهم فيه . أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الإغراب . فمن مفرط ومقتصد ؛ ومحمود فيما يأتيه ومذموم ... فن مال إلى الأول فلأنه أشبه بطرائق الأعراب لسلامته في السبك ، واستوائه عند الفحص ، ومن مال إلى الثاني فللدلالته على كمال البراعة ، والالتذاذ بالغرابة^(٣) وفي صدى مفهوم الطبع والصناعة نجد مفهوم الصدق والكذب ؛ فبعض الناس يتطلبون الصدق فيما ينقل إليهم العمل الأدبي ؛ والآخرون ؛ وهم الأغلبية لا يحفلون بالصدق كثيراً ولا قليلاً ؛ بل ربما فضلوا عليه الكذب . وهم بطبيعة

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ٣ ص ٤٧ .

(٢) ابن المعتز : البديع ص ٣ .

(٣) المرزوقي شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ج ١ سنة ١٩٠١ ،

ص ١٢ ، ١٣ من مقدمة الشرح للمرزوقي .

الخال يعنون الكذب الفنى الذى لا يلحق الإنسان منه ضرر ، ويحدث فى النفس متعة فى الوقت نفسه . وهكذا كان موقف الناقدين ، ، فمنهم من قال : أحسن الشعر أصدق ، . قال لأن تجويد قائله فيه مع كونه فى إسهار الصديق يدل على الاقتدار والحدق ، ومنهم من اختار الغلو حتى قيل : أحسن الشعر أكذبه ، لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتدنياً بأنتم إلى أعلى الرتبة ، وظهر قوته فى الصياغة وتمهره فى الصناعة ، واتسعت مخارجه ومواجهه ، فتصرف فى الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده على المبالغة والتشثيل للمصادمة والتحقيق . وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له ، (١)

وفى صدق مفهوم الطبع والصنعة نجد كذلك مفهوم السهولة والصعوبة ، فإذا كان البحرى يمثل الشعر المطبوع وأبو تمام الشعر المصنوع فقد كان شعر البحرى سهلاً وشعر أبى تمام صعباً . وأحب أناس سهولة البحرى فى شعره ومال قوم إلى مواجهة الصعوبات فى شعر أبى تمام . وقد صور لنا الراغب الأصماتى هذين الموقفين حيث يقول : « مذاهب الناس فى ذلك مختلفة ؛ فمنهم من يميل إلى ما سهل فيقول : خير الشعر ما لا يحجبه شيء عن الفهم . وقال آخر . خير الشعر ما معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك . ومن يقول : ما كان مطابقاً للصدق وموافقاً للوصف ، كما قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا
... ومنهم من يميل إلى ما انغلق معناه وصعب استخراج كسر ابن مقبل والفرزدق ، (٢) .

ومن قبل صور العسكري هذين الموقفين ، ولكنه وقف موقفاً صريحاً بجانب المفضلين للسهولة حيث يقول : « وقد غلب الجمل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يفقروا على معناه إلا بك ، ويستفصحوه إذا وجدوا

(١) المرزوق : شرح ديوان الحماسة ؛ ص ١١ .

(٢) الراغب الأصفهاني : محاضرات الأدباء ، ط المولى سنة ١٢٨٧ . هـ . ج ١ ص ٥٦ ، ٥٥ .

ألفاظه كزرة غليظة وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً
عذباً وسهلاً حلواً. ولم يعلموا أن السهل أمتع جانباً وأعز مطلباً، وهو
أحسن موقعاً وأعذب مستمعاً،^(١).

لحقى الآن ما نزال نلاحظ أن اختلاف الموقفين يرجع إلى مشكلة الطبع
والصنعة، فقوم يفضلون الشعر المطبوع وآخرون يفضلون المصنوع. ونتج
عن ذلك أن مال أولئك للصدق وأعجب هؤلاء بالكذب، كما نتج عنه أن
تطلب أولئك السهولة وارتضى هؤلاء الصعوبة.

وقد صنف المرزوقي النقاد أصنافاً أربعة. وقد جهدت جهدى أن أميز
في هذا التصنيف خصائص يتميز بها كل صنف تميزاً واضحاً بحيث يرد كل
صنف إلى مفهوم من المفهومين العامين السابقين للأدب، مفهوم الطبع
ومفهوم الصنعة. وقد تبين لى أن تصنيف الناس أربعة أصناف لا معنى مطلقاً
أنه كانت هناك أربعة مفهومات مختلفة، وإنما ينتشر في هذه الأصناف
الأربعة مفهوم «الطبع السليم» ومفهوم «الصنعة البديعية». فالصنف الأول
مثلاً يقول: فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها فإذا وسم
أغفالها بتحسين نظومها، وحلى أعطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعها
ومضبوطها، وزان مفهومها بحفظها، جاء ما حرر منها مصفى من كدر العى
والخطل، مقوماً من أود اللحن والخطأ، سالماً من جنف التأليف، موزوناً
بميزان الصواب، يمجج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً. قبله الفهم
والتذ به السمع، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدق الفهم منه وتأذى السمع
به تأذى الحواس بما يخالفها،^(٢)

فهذا الصنف لا يتضح من مفهوماته الأدبية موقفه الصريح من مشكلة.

(١) السكرى: الصناعتين ص ٤٤.

(٢) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٥ والعبارة الأخيرة من هذا النص.
تذكرنا بكلام ابن طباطبا السابق، والمرزوقي ينقل عنه أحياناً نقلاً صريحاً ويذكر اسمه، وهو
في هذه المرة ينقل فمكرته دون أن يشير إليه.

الطبع والصنعة ؛ لأن تحسين النظم من مفهومات الصنعة ، والسلامة من جنف التأليف ، وقبول الفهم من مفهومات الطبع ، لأنه يهدف إلى الصدق ، والتبذاد السمع من مفهومات الصنعة التي تتلقاها أول ما تتلقاها الحواس فتتأذى بها أو تلتذ . ومن هنا كانت عبارة عامر بن عبد القيس : « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب . وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان » (١) .

هذا هو الصنف الأول من الناس عند المرزوقي .

« ومنهم من لم يرض بالوقوف على هذا الحد فتجاوزه والتزم من الزيادة عليه تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الموارد على المصادر ، وتناسب الفصول والوصول ، وتعادل الأقسام والأوزان ، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى ، حتى يطابق المعنى اللفظ . ويسابق فيه الفهم والسمع . » (٢) وواضح أن هذا الصنف الجديد يضيف قدراً من عناصر الصنعة إلى العناصر التي تطلبها الصنف الأول ، ولكنه لا يتخذ موقفاً مخافاً ، ولا يقدم مفهوماً جديداً . وفي الصنف الثالث يتمثل القول بالصنعة البديعية ؛ فهذا الصنف قد « ترقى إلى ما هو أشد وأصعب ، فلم تقنعه هذه التكاليف في البلاغة حتى تطلب البديع من الترصيع والتشجيع والتطويق والتجنيس ، وعكس البناء في النظم ، ونوشيح العبارة بألفاظ مستعارة ، إلى وجوه أخرى تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع » (٣) . وواضح من عبارة « ترقى إلى ما هو أشق وأصعب ، أنه ليس صنفاً جديداً ولكنه صنف يضيف أيضاً قدراً جديداً من عناصر الصنعة البديعية إلى القدر الذي وقف عنده الصنفان السابقان ، فهذه الأصناف الثلاثة جميعاً تأخذ بمبدأ الصنعة ، بعضها يأخذ منه بالقليل

(١) الملاحظ : البيان التبيين ؛ ج ٣ ص ٣٢٧ .

(٢) المرزوقي : المصدر نفسه ؛ ص ٥ .

(٣) المرزوقي : نفسه ص ٥ ، ٦ .

فيجعل بجانبه مجالاً للطبع، وبعضها يزيد على هذا القليل قدراً ولكنه ما يزال يهتم بالمعنى وبالفهم . وهذا البعض الأخير هو الذي أخذ بمبدأ الصناعة كله ، فاستنفد كل عناصرها .

أما الصنف الرابع فهو ، من قصد فيما جاش به خاطره إلى أن يكون استفادة المتأمل له ، والباحث من مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله ، وهم أصحاب المعاني ، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها ، وانزعوها جزلة عذبة ، حكيمة ظريفة ، أو رائقة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة ، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لائقة الاستعارة صادقة الأوصاف . . (١) ، فعبارة « وجعلوا رسومها . . الخ » ، تؤدي أحد مفهومات مذهب الطبع أداء صريحاً . وأما ما سبقها فإنه يتضمن مفهوم « أصحاب المعاني » . وأمام هذا المفهوم يقف الإنسان متردداً إذا ما ذكر أن أبا تمام كان قرة من قم الصناعة البديعية ؛ وكان مع ذلك يعد في معسكر أصحاب المعاني . والواقع أن مفهوم أصحاب المعاني ليس واحداً ؛ فأبو تمام من أصحاب المعاني بمعنى أنه كان من أصحاب الصناعة المعنوية ، وهي تقابل الصناعة اللفظية ؛ فذهبه إذن كان يأخذ بالصناعتين (٢) . في حين نجد البحترى يأخذ نفسه بالصناعة اللفظية فحسب ، وهذا ما أشرنا إليه من قبل ، أما المعاني فيجري فيها على طبيعته دون استكراه . وهناك المفهوم الثاني لأصحاب المعاني وهم أولئك الذين يتطلبون المعاني المعجبة الصادرة عن طبع لا عن صناعة ، الواضحة السهلة ؛ لا الغامضة الصعبة . وفي النص ما يحدد لنا المقصود من هذين المفهومين في قوله : « المتأمل له ، والباحث عن مكنونه . . الخ » ، فالمتأمل والبحث والتفتيش عن المعاني لا يحدث إلا في حالة ما إذا كانت هناك صناعة معنوية ألبست المعنى شيئاً من الغموض كما هو

(١) نفسه ص ٦

(٢) نفهم ذلك بسهولة من عبارة الأمدى : « أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد . ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه . . فسلك طريقاً وعرأ ، واستكره الألفاظ والمعاني ، ففسد شعره . . راجع الموازنة ص ١٣ .

الشأن في شعر أبي تمام مثلاً . وإذن فقد وفق المرزوقي لهذا الصنف الرابع مفهوم ما جمع فيه بين المهتمين بالصناعة المعنوية وبين الآخذين بالصورة المتوسطة للصناعة اللفظية . ومعنى هذا أن اختلاف مقادير المستعمل من عناصر الصنعة اللفظية دائماً والمعنوية أحياناً هو الذى أعطانا أصنافاً متعددة ، ولكن هذه الأصناف لا تمثل كما قلنا اتجاهات مختلفة في فهم الأدب ، بل تشترك جميعها في مفهوم الصنعة ، قل أخذها به أو أكثر . وهذا يعود لتؤكد النتيجة التي انتبهنا إليها في الفقرة السابقة (١) وهي أن مذهب الصنعة هو الذى كان سائداً في الشعر العربي على تفاوت بين الناس في الأخذ بهذا المذهب ، ولم يبق لما سمي بالطبع إلا مجال محدود .

(ج) ولا شك أن مفهوم الأدب في الأمة هو الذى يحدد لنا موقف النقد واتجاههم . فما الصورة التي كانت صدى لهذا المفهوم عند النقاد ؟ سبق أن رأينا أن عناصر الصناعة لم تكن ظاهرة للشعراء منذ اللحظة الأولى وإن كانوا قد مارسوها في شعرهم ، ولذلك كان النقد يتخذ مثل هذه الصورة ، فالنقاد يتذوقون وفقاً لطبيعتهم أو ما سمي بالسليقة ، وتصدر أحكامهم نتيجة لذلك ، بالجوذة أو الرداءة في صورة عفوية وإن كانت في واقع الأمر لها أساسها الجمالي الدفين في نفس الناقد . وليست هذه الصورة قاصرة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب على فترة ما قبل الإسلام ، بل تكاد هذه الصورة تمثل موقف الحكم الجمالي الشعبي في كل فترة وكل مكان . ولا ننسى أن كثيراً من كانوا يتخذون هذا الموقف كانوا شعراء ، قل نصيبهم من الشعر أو أكثر .

ويدرّس العلماء الشعر فيصبح علماء من العلوم العربية له أقسام^(١) ، ولكن هذه الأقسام لم تكن تتعدى البحث في طبيعة الشعر إلى الكلام في قيمة الفنية . مما يمكن أن يكون أداة طيعة في أيدي النقاد . ويبحث قدامة في مخلفات سابقه فلا يجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جوده من رديئه كتاباً ،

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ؛ تحقيق كال مصطفى سنة ١٩٤٨ ، ص ٩

وكان الكلام . . . في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المحدودة^(١) وأمام هذا الإحساس بخلو الميدان من كتاب يتحدث الناس عن الجودة والرداءة ، راح قدامة يؤلف كتابه القيم « نقد الشعر » .

وهذه المحاولة لما خطورتها في الدلالة على اتجاه النقد العربي ، ذلك أنها محاولة تصدر عن كاتب مفكر لا عن شاعر ، ومعنى هذا أن مشكلة الرداءة والجودة أو القبح والحسن ستخرج عن إطار الإحساس الفردي فيصبح هذا الإحساس ذاته موضوعاً للدرس . ولكن ينبغي ألا نتفاهل هنا ، فإن محاولة قدامة لم تكن لتأخذ على عاتقها تحليل الشعور الجمالي ، ولكنها حاولت أن تضع القواعد التي تضبط هذا الشعور ، فتجعل من السهل للتعبير عنه في حالة ما إذا تعرض الإنسان لحكم نقدي . ومن ثم وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبي . ومهما قيل في قيمة هذه القواعد فإنها كانت على كل حال وسيلة فعالة في إيجاد الناقد الذي يعرف كيف يحكم على العمل الأدبي وفقاً لمفهرمات واضحة . ومن ثم يقول المرزوقي : « ثم سألتني .. عن قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها حتى تصير جوانبها محفوظة من الوهن ، وأركانها محروسة من الوهم ، إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلا بالفحص عنها ونأمل ماأخذه منها^(٢) » .

وإذن فقد وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبي الجميل ، وهو يقوم بحسبها ، ولستأ نريد أن نتعرض هنا للحكم التاريخي على هذه القواعد وكيف أنها قد تكون وقعت ضمن الحوائل التي حالت دون تطور فن الأدب عند العرب ، ولكن الذي نستطيع أن نلاحظه هو أن الاتجاه العام للأدب العربي نحو الصنعة كان يحتم قيام مثل هذه القواعد ، لأنه يكفي أن ينتقل العمل إلى صنعة حتى تكون قاعدة . ومن ثم كان الاتجاه العام إلى أن الجمال موضوعي في

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨

(٢) المرزوقي : مقدمته لأشرح ديوان الحماسة ص ٣ .

العمل الفني ، وأن هذا الجمال كامن في العمل الأدبي ويستطيع أن يكشفه مهرة هذه الصنعة ، كما يستطيع ذلك الخبير بها .

ولاشك أن هذه القواعد قد منعت من تلك الفوضى النقدية التي يصورها لنا المرزوقي حين يقول : « وزعمت . . . أنك مع طول مجالسك لجهاذة الشعر والعلماء بمعانيه والمبرزين في انتقاده لم تقف من جهتهم على حديثك إلى المعرفة بجيده ومتوسطه ورديئه ، حتى تجرد الشهادة في شيء منه ، وثبت الحكم عليه أو له ، آمنا من المجاذبين والمدافعين ، بل تعتقد أن كثيراً مما يستجيده زيد يجوز ألا يطابقه عليه عمرو ، وأنه قد يستحسن البيت ويثنى عليه ثم يستهجن نظيره في الشبه لفظاً ومعنى حتى لا مخالفة ، فيعرض عنه إذ كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحلى واجتواء المجترى ... » (١) فكان لابد إذن من وضع حد للجيد والمتوسط والردىء منعاً من تلك الفوضى في الأحكام التي ترجع إلى ذوات الأشخاص ، إلى استحلائهم أو اجتوائهم . ومعنى هذا أنه كان هناك الموضوعيون في أحكامهم وهم عامة المتذوقين . وإذن فقد وجد النقد الجمالي بمعناه الخاص في محيط هؤلاء النقاد الموضوعيين (ويدخل في عدادهم بطبيعة الحال البلاغيون) ، وكان النقد الجمالي بمعناه العام فوضى في ميدان عامة المتذوقين .

على أن الموقف لم يكن على هذا النحو من الحدة : قوم يقولون بموضوعية الصفات الجميلة و قوم يقولون بذاتيتها ، بل كثيراً ما نلاحظ الإلحاح على اشتراك الجانبين في الحكم النقدي . ويتضح ذلك في أحكام المفاضلة ، فنجد أن المفاضلة تقوم على أساس عناصر موضوعية وعناصر ذاتية . وإذا نحن وقفنا عند المفاضلة بين أبي تمام والبحتري مثلاً وجدنا الأمدى يقول : « وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك . . . »

(١) المرزوقي : نفسه ص ٤ .

أخاط به غلبى من نعت مذهبيهما وذكر منطلوبيهما في سرقة معاني الناس
واتجاهها ، وغلطهما في المعاني والألفاظ ، وإساءة من أساء منهن في الطباق
والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك ... (١)

هذه الأمور الأربعة هي التي أقام عليها الآمدى المفاضلة بين شعر وشعر ،
وهي جميعها أمور مادية مدروسة يمكن معرفتها بالدرس والتعليم ، فهي تتصل
بقواعد عامة للشعر . ولكن المعرفة بهذه الأمور لا تكفي وحدها أو
لا تكفي معرفتها فيصبح العارف بها ناقداً له خطره . ولذلك يعطى الآمدى
أهمية خاصة للاستعداد الشخصي ، وللطبع السليم الذي لا يخطئ في تلقى
هذه الأمور .

وإذا كنا قد سبق أن فسرنا مفهوم الطبع السليم بأنه سلامة الحواس
كان هذا الجانب تأكيداً لموضعية الجميل ، وأن العناصر الموضوعية
للجمال الجميل تحتاج إلى الإحساس السليم الذي يدركها ، تماماً كما تحتاج رائحة
التفاحة إلى الأنف السليم الذي يدركها . ولذلك يضيف الآمدى بعد هذه
الأمور الموضوعية قوله : « ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البیان ولا إظهاره
إلى الاحتجاج ، وهي دلة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول
الملاسة » وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سرائهم ممن نقصت
تقريحتهم وقلت دربتهم ، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج ،
وإلا لا يتم ذلك ، (٢)

ففي المفاضلة جانب موضوعي وجانب ذاتي ، جانب موضوعي يقوم
وفقاً لقواعد الشعر ، وجانب ذاتي يقوم على مدى استعداد الشخص لتطبيق هذه
القواعد . وكل هذا يريد لنا الفهم العام للجمال عند العرب ، وهو أنه صفات
تتحقق في الأشياء الجميلة ، ويكون القبح تبعاً لذلك هو سلب هذه الصفات .

(١) الآمدى . الموازنة ، ص ٣٨٣

(٢) الآمدى : نفسه .

وقد ترتب على ذلك أن أصبح الحكم الجمالى البحث خبرة جمالية خاصة، كما أصبح الحكم الجمالى العام طبعاً واستعداداً . ويؤكد القضية الأولى أنه دقيل الخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشيء من الشعر وتقول : هو ردىء ، والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصير فى إن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تتفقه فلا ينفعك قول غيره إنه جيد (١) ، ويؤكد الثانية قول القاضى الجرجانى . « ولاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض العمل ، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به . ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المذهب الذى قد صقله الأدب وشجذته الروية وجلته الفطنة ، وألهم الفصل بين الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبح » (٢) .

وهذه العبارة الأخيرة تبدو خطيرة ، ويكاد يخيل للإنسان أن الجرجانى يكاد يقول بنظرية المثل الجمالية الخارجية التى تتكشف للنفس المهذبة فتحدث فيها على ضرورة إلهام ، ولكن لا ننسى أنه يتحدث عن الطبع ، وهو يريد أن يميز هذا الطبع نزعاً من التمييز ، فهو الطبع السليم فى المفهوم العام ، وهو الطبع الذى فيه تقبل للطباع عند الأمدى ، وهو هذا الطبع المذهب المصقول الفطن الملمهم عند الجرجانى . وأحسب أن « تصور أمثلة الحسن والقبح » لا يعنى أكثر من المعرفة التامة بالصفات الموضوعية للحسن والقبح ومن ثم يحقق فى الحكم الجمالى تكامل بين موضوعية العمل الأدبى وبين الذاتية المتلقى (٣) ، ولكنها الذاتية المقيدة من قبل بالقواعد الموضوعية . وعند الأمدى نص طرينى يصور لنا هذه القضية . يقول : « ... إنى أدلك على ما تنتهى إليه البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بأمر هذه الصناعية (يعنى صناعة الأدب) أو الجهل بها ، وهى أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة فى علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض ، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت ، وإن

(١) الأمدى : نفسه ص ٣٨٥ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المنذرى وخصومه ، ط صبيح سنة ١٩٤٨ ، ص ١٩ .

(٣) راجع رأى جون ليرد ، الباب الأول من هذا الكتاب ، الفصل الثالث .

لم تعرفها فقد جهلت ، وذلك بأن تتأمل شعر أوس بن حجر والنابعة الجعدى ، قتنظر من أين فضلوا أوسا ، وتنظر فى شعر كثير بن عبد الرحمن وبشر بن أبى خازم وتهيم بن أبى بن مقبل ، فتتنظر من أين فضلوا كثيرا . وأخبرنى بعض الشيوخ - بن أبى العباس ثعلب عن ابن الأعرابى عن المفضل أن سائلا سأله عن الراعى وذى الرمة أيهما أشعر ، فصاح عليه صيحة منكرا ، أى لا يقاس ذو الرمة بالراعى . وكذلك غير المفضل لا يقيسه به ولا يقارب بينهما . فتأمل أيضا شعرى هذين فانظر من أين وقع التفضيل ، فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده . فإن علمت من ذلك ما علموه ، ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه فتق حيثنذ بنفسك ، واحكم يستمع حكمك ، وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة (١) .

وفى هذا النص من الوضوح والبيان مالا وضوح بعده أويان .

على أن تطور الموقف الجمالى كاديشكك فى قيمة القواعد الموضوعية للجمال الجميل . ذلك أن التمييز بين الجميل والقبيح ليس فى حاجة كبيرة إلى ذلك الحس عندما يراد التفصيل بين جميل وجميل . فالجميل عند العرب درجات ، وكذلك القبيح ، وهناك الوسيط أو المحايد الذى سبق أن رأينا جرير Green يقول به . فلو أن الجميل كان درجة واحدة لما أخطأ الناقد الموضوعى فى حكمه ، ولكن ماذا يكون الوضع عندما يكون هناك جميلان أحدهما يفوق الآخر ؟ بماذا نفرق بين جميل وجميل ؟

للتفريق بين جميل وجميل يبدو أن العمل يكون شخصيا بحتا ، بمعنى أنه ليست هناك قاعدة تفرق بين الجميل والجميل ، وإنما يعتمد هذا التفريق على الطبع والفطنة والدربة ، كما هو الشأن فى سائر الصناعات ، لا يمهز فيها ويكون خيرا بأمورها إلا من لابسها وطالت فيها تجربته وتربى عليها

إحساسه . هذه اللوحة نجدها عند الأمدى، ونجدها من قبل عند ابن سلام ،
ونجدها بعد ذلك عند الجرجاني . والحجة التي تكررت دائماً في تصوير هذه
القضية هي : أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب ، موجود فيهما سائر
علامات العتق والجودة والنجابة ، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بمرق
لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة . وكذلك الجاريتان البارعتان في
الجمال ، المتقاربتان في الوصف ، السليمتان من كل عيب ، قد يفرق بينهما
العالم بأمر الرقيق حتى يجعل في الثمن بينهما فضلاً كبيراً . فإذا قيل له وللنخاس
من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها ، ومن أين فضلت أنت هذا الفرس
على صاحبه ، لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما ، وإنما يعرفه كل واحد
منهما بطبعه وكثرة دربه وطول ملاسته . وكذلك الشعر ، قد يتقارب
البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان
معناها واحداً ، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفاً (١) .

ولو أن النظرة الجمالية وقفت لدى نقاد العرب عند هذا الحد لكان
الخطب هيناً ؛ فإننا نستطيع أن نفسر هذا الموقف بمنتهى البساطة إذا نحن
أرجعناه إلى النظرية العامة . فكون الأشياء الجميلة تتفاوت مهما يكن هذا
التفاوت ضئيلاً لا يتنافى مع المفهوم العام ، لأن هذا معناه أن الأشياء
تكون جميلة بمقدار ما يتحقق فيها من العناصر الموضوعية للجميل ، المفروضة
في مثلها ، فجمال الجميل بهذا المعنى يتوقف على مقدار أخذه من هذه العناصر .
والناقد حين يفضل جميلاً على جميل فإنه يستغل خبرته بهذه العناصر
الموضوعية اللازمة ، فيبين مدى تحققها في هذا وتحقيقها في ذاك ، ثم هو يحكم
آخر الأمر بحسب ما يلبسه من تفاوت بينهما في الاشتغال على الصورة
الكاملة لهذه العناصر اللازمة أو المفروضة في كل منها .

ولكن التحول الذي قد يبدو خارجاً على الفهم العام هو ما تمثل عند

القاضي الجرجاني حيث نجده يقول: «وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط
الحسن وتستوفي أوصاف الكلام، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف
من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والثام الخلقة،
وتتأصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالخلوة، وأدنى إلى
القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع بمازجة للقلب، ثم لا تعلم — وإن قاسيت
وأعتبرت، ونظرت وفكرت — لهذه المزايا سببا، ولما خصت به مقتضيا.

ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في
الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال
ويتنظم أسباب الاختيار، أحلى وأرشق، وأحظى وأوقع — لأقت
السائل مقام المتعنت المتجائف، ورددته رد المستبهم الجاهل، ولكان
أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك، أن تقول: موقعه في القلب أطف،
وهو بالطبع أليق، ولم تعد مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت
من هذه الأخرى؟ وأي وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت؟
وتتكامل فيها ذيه وذيه؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز؟
يحتاجك بظاهر تحسب النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر، (١)

فكان الجرجاني يريد أن يقول إن ما كان موافقا للقواعد الجمالية
والمقاييس الموضوعية لا يكون حتما جميلا، بل قد يخل الشيء بهذه القواعد
ولكنه يكون أعلق بالقلب. وكان الجمال عنده كامن في البواطن لا ظاهر
فوق السطوح، وكان إدراكه في مكانته موكل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى
البواطن. فالجمال إذن صلة بين بواطن الأشياء والنفس البشرية، وليس
بين سطوحها وحواس الإنسان. وكان الجميل ما علق بالقلوب وإن كان
في ظاهره قبيحا.

وهناك صورة طريفة تمثل لنا هذا المرقف تصريراً عملياً في قول الشاعر عن قلبه :

« ويرحم القبح فيه راه »

فهذا المرقف الجمالى طريف ولاشك ، وهو يرد الجمال إلى مفهومات نفسية لا إلى خصائص موضوعية . وهذا هو مفهوم الجرجاني . ولكن هل يمكن أن يكون معنى هذا أن السطح الجمالى لاقيمة له على الإطلاق ؟ وأن الشكل القبيح قد يبدو جميلاً إذا هو استطاع أن يثير فينا شعوراً ؟ كانت هذه كلها مقدمات فلسفة جمالية رائعة في النقد العربى ، تتيح للأدب أكبر قدر من الحرية فى التعبير عن نفسه دون عناية بالقيود الخارجية المفروضة . كانت تتيح لأدب التجربة الحرة أن يلقي مكاناً فى الأدب العربى . ولكن يبدو أن مفهوم الصنعة ، وما يلحقه من مفهومات ، قد حال دون تنمية هذه النظرة ، والبناء على هذه المقدمات . وكأن الفكر العربى كان مشدوداً شداً إلى تلك القيود الموضوعية ، وهو لا يسمح لنفسه بالانفلات منها حتى يعود إلى التشبث بها مرة أخرى . فيروى لنا قدامة أن خالد بن أبى ذئب الهذلى قال :

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلاً شامى تسخيرها

فهذا مزاحف فى كاف سواك ، ومن أنشد خليلاً سواك كان أشنع . قال . كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه فى الشعر ، إذا قل منه البيت والبيتان ، فإذا توالى وكثر فى القصيدة سمج .

قال إسحق : فإن قيل كيف يستحسن وهو عيب ؟ قلنا : قد يكون مثل هذا الحول واللثغ فى الجارية ، يشتهى القليل منه ، فإن كثر هجن وسمج . والوضح فى الخيل يشتهى ويستظرف خفيفه ، كالغرة والتججيل ، فإذا فشا

وكثير كان هجته ووهنا (١) فالخروج على القاعدة قد يبدو جميلا في الشعر، والخروج على الطبيعة قد يكون جميلا في الإنسان وغيره ، ولكنه ما يزال خروجاً مقيداً نعود بعده إلى الطبيعة أو القاعدة .

وتنتكس الفكرة عند الجرجاني نفسه فإذا به يجعل المرجع في الحكم الجمالي لأهل الصنعة ، فهم الذين يستطيعون كشف الجمال الباطن بما كسبوا من خبرة ودراية فيقول : « والشعر لا يحب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلواً مقبولا . ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً . وقد نجد الصورة الحسنة والخلاقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها . » (٢) فهذا معناه أن الصورة غير الكاملة قد تبدو أجمل من الصورة الكاملة ، لأنها تثير فينا شعور الرحمة مثلاً كما قال الشاعر :
أو تثير فينا أي شعور ، في حين أنه قد لا نحس أي إحساس مثير أمام الصورة الكاملة المتقنة . وإلى هنا تنتهي روعة هذه النظرة ، لأنها تعود فتزد السبب في هذا الموقف الجمالي إلى أمور يعرفها الخبراء بصناعة الأدب .

على أن الجرجاني يستخدم مفهوم « الرشاقة » بإزاء مفهوم الجمال . رأينا ذلك في عبارته السابقة ، أن الشيء قد يكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وأن الرشاقة هي التي تجعل الشيء يجد طريقه إلى القلب . ويتضح ذلك أيضاً في قوله « إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه في تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة في القدماء ، والبحترى في المتأخرين ، وتبع نسيب ميمى العرب ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر وكثير

(١) قدامة : نقد الشعر ص ١٨ ، وابن سلام : طبقات الشعراء ص ١٩ ، يروى نفس الحكم على الإقواء في الشعر .

(٢) الفاضل الجرجاني : الوساطة ص ٧٧

وجميل ونصيب وأضرابهم ، وقسمهم بمن هو أجود منهم شعراً وأفصح لفظاً وسبكاً ، ثم انظر واحكم وأنصف ، ودعنى من قرلك : هل زاد على كذا ، وهل قال إلا ما قاله فلان ؟ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم (١) ، وهذا معناه أن الجرجاني كان يقف ضد الصنعة ؛ لأن الرشاقة معناها حرية الحركة ، واللفظ الرشيق هو اللفظ غير المستكره . يتضح ذلك من أسماء الشعراء الذين ذكرهم الجرجاني . فإذا كان الشيء رشيقاً وهو ليس متقناً فلأنه يتمتع بالحرية ، ولا يخضع لأى قيد أو قاعدة تحدد حركته . وكان القاضى الجرجاني يركز اهتمامه هنا على اللفظ فى مظهره ، أو على الصورة الخارجية ؛ فالصورة المصنوعة المحكمة الصنعة قد تبدو جميلة ، ولكن الصورة الطبيعية تبدو أرسق ، ورشاقها هى التى تصل بها إلى القلب . الصورة المحكمة تتلقاها الحواس ، والصورة الرشيقة تقع فى القلب ، الصورة المحكمة صناعة والرشيقة طبع . والإحكام والرشاقة من صفات الصورة ، فهى صفات للتعبير ، وليست صفات للمعبر عنه ، أو التجربة

وإذن فرغم الالتفات السابق الذى التفتته الجرجاني إلى بواطن الصور نجده يعود ليكون جمالياً بحتاً أو جمالياً شكلياً ، حتى عندما يفضل الرشاقة على الجمال ، ولا يعطى التجربة أى أهمية . وسيتضح ذلك من مذهبه عندما تعرض لقيمة المحتوى فى الفصل التالى .

وحتى عبد القاهر الجرجاني لم يتحول مفهوم الصنعة ، وإن تحول المفهوم الجمالى تحولا آخر . فهو يقول : « إنك لن تعلم فى شئ من الصناعات علماً تمر فيه وتحلى حتى تكبرن ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب ، ويفضل بين الإساءة والإحسان ، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان ، وتعرف طبقات المحسنين (٢) ، أو يقول : إن هذا النظم الذى يترافقه البلاغ وتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة (٣) .

(١) القاضى الجرجاني : الوساطة ، ص ١٩

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ط المار ٢ ، ص ٣٠ .

(٣) عبد القاهر : نفس المرجع ، ص ٤١ .

والتحول الذى نجاهه عند عبد القاهر هو أنه لم يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى . فإذا هي كانت كذلك لم يكن لها من حيث ظاهرها أى قيمة والأديب لا يهتم فى الحقيقة بألفاظه ، وإنما يهتم بمعانيه . فالشكل الخارجى مستقلا عن المحتوى ، أو الشكل المحض ، لا يخلق مراقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الحواس وعمل الحواس واحد عند الجميع . ولذلك يقول : لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكرن الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى النطق إحساساً واحداً ، ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئاً يجزئه الآخر (١) . ولذلك يربط عبد القاهر بين السطح الخارجى والدلالة ، أولنقل ببساطة بين اللفظ والمعنى ، ولكنه يجعل السطح يتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية ، أو لنقل ببساطة أيضاً إنه يجعل اللفظ تابعا للمعنى . ولكن عبد القاهر ليس انطباعياً كما قد يبدو ، لأنه قد ركز فى دراسته على الاهتمام بما بين السطح والمحتوى من علاقات ، بل ربما انتهى به الأمر إلى أن يجعل العلاقات التى تقوم بين عناصر السطح هى نفسها ذلك المحتوى . ولذلك لم يتصور عبد القاهر ذلك الانفصال بين مفهوم اللفظ والمعنى عند القدماء ، ومحال عنده أن يقوم اللفظ على حده (٢) ، فإن قيل فماذا دعا القدماء إلى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف ، وفخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم فى ذلك من بعدهم ، وحتى قال أهل النظر : أن المعانى لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، فأطبقوا كما ترى كلاماً يوهم كل من يسمعه أن المزية فى اللفظ ؟ قيل له : لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لاسبيل للترتيب لها والجامع شملها إلى أن يعلمك ما صنع فى ترتيبها بفكره إلا بترتيب الألفاظ

(١) عبد القاهر : نفس المرجع والصفحة .

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ٤٩ .

في نطقه تجوزا ، فكثروا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب ، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنتج ما أبان الغرض وكشف عن المراد كقولهم : « لفظ متمكن » يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه . ولفظ قلق ناب (١) ، . . . إلخ .

كيف يتلاءم هذا الموقف ومفهوم الصنعة العام الذي أخذ به عبد القاهر كذلك ؟ إن عبد القاهر لم ينكر قيمة الشكل ولا ما فيه من نظام (نظم) ، ولكنه لم يشأ أن يحول مفهوم الفن إلى مجرد صرورة جامدة لاحياة فيها . . . ومحاولة عبد القاهر في الواقع محاولة لبث الروح في الشكل الجميل الذي لا روح فيه مع ذلك . فالخطوط ليست مجرد خطوط ، والصور ليست مجرد صور ، ولكنها ليست آلية كذلك ، وإنما هي صناعة تسندها الروح ، أو هي صنعة يستعان عليها بالفكرة كما يقول عبد القاهر نفسه .

ومعنى هذا أن كل التحولات في الموقف الجمالي كانت تخرج من المفهوم العام لا لتسير في خط مستقيم ، ولكن لتدور حول نفسها فتنتهي بذلك — شئت أو لم تشأ — إلى هذا المفهوم العام مرة أخرى ، فضاعت كل محاولة لإحياء الروح في العمل الأدبي ، سواء بإدخال عنصر الفكرة أو الحرية .

والخلاصة أن مفهوم الجمال عند الشعراء وعند المفكرين وعند النقاد العرب إدراك حسي ؛ فالحواس هي التي تدرك الجمال في الجميل . وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة ، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع عملاً محسناً ، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يذمها . وكان قصارى العمل الأدبي الناجح أن يحدث اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل فأصبحت هي قواعد الصنعة . والذين اهتموا بالتأمل كالأمدي ، أو الحرية كالقاضي الجرجاني ، أو الفكرة كعبد القاهر ، لم يخرجوا من قيود الصنعة ، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك

بالبصيرة يخففوا من وطأة هذه القيود ، وبعثوا في تلك القواعد شيئاً من الروح ، ولكنهم كانوا يبدأون دائماً من منطقة الجمال الشكلى أو الظاهرى (١) ، أو الجمال الحر (٢) الذى يتمتع دون مفهوم ودون غاية .

هذه هى الصورة الغالبة ، وهى واضحة بصفة خاصة فى محيط النقد والبلاغيين ، ولكنها لا تنفى جانب الذاتيين ، بل ربما كان هؤلاء يمثلون كل من تطلب فى العمل الفنى غاية بعينها وسنفصل فى الفصل التالى عناصر المرقهين ، وسنصور الأسس الجمالية التى تمثلت عند كلا الفريقين .

(١) راجع مفهوم فلان فى الفصل الثانى فى الباب الأول .

(٢) راجع مفهوم كانت فى نفس الفصل .

الفصل الثالث

الأسس الجمالية في النقد العربي

لعله قد اتضح فيما سبق أن النقد الأدبي عند العرب كان يسير موازياً للإنتاج الأدبي ، متخذاً نفس الاتجاه ، وإن كان يبدو متخلفاً عنه . وقد غلب على الأدباء اعتبار الجمال في الشكل ، في اللفظ وفي العبارة ، فاهتموا بهذا الجمال الظاهري . وراح النقاد يكشفون عن عناصر هذا الجمال الظاهري ويبينونها للأدباء والمتأدبين . ويأخذ هؤلاء منها بدورهم فتفاوت أنصبتهم ، وتفاوت بالتالي درجاتهم من الإحسان . أما القلة فهم الذين كفوا أنفسهم البحث والتفتيش عما وراء الأشكال الظاهرة

ونود هنا أن نعود إلى مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية في العمل الفني . فكل عمل فني له سطح هو إما يسمى بالسطح الجمالي ، وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شيء يفهم أو يحس ، وهو المقصود بالصورة الثانية . وتطبيقات هذا المفهوم في فن التصوير وفن الموسيقى قد يكون سهلاً ، لأنه في هذه الحالة تكون هناك صورة تشغل حيزاً واضحاً من المكان أو من الزمان يمكن أن تمثل الصورة الأولى ، ويكون موضوع الصورة أو القطعة الموسيقية هو ما يمثل الصورة الثانية . ولكن يبدو في الأمر شيء من الصعوبة إذا نحن حاولنا تبين الصورة الأولى والصورة الثانية في العمل الفني اللغوي . ذلك أن اللغة ليست مكانية فتحدد لنا المساحات ، وليست كذلك زمانية فتحدد لنا المسافات ، ولكنها زمانية مكانية في وقت معاً (١) . وكان المفروض

(١) راجع مفهوم زمكانية اللغة عند ريتشارد ألبرت ولسن R. A. Wilson في كتابه "The Miraculous Birth of Language" ، نشر في Guild Books رقم ١٣ سنة ١٩٤١ ص ١٦٢ وما بعدها .

في هذه الحال أن تتمثل فيها صورتان المكانية والزمانية . وهذا ما تحقق ، ولكنه تحقق على نحو غريب . ذلك أن الصورة المكانية تنطبق في هذه الحال تماما على الصورة الزمانية فيخيل للانسان كأن إحداهما قد ذهبت بمعالم الأخرى . ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان ؛ فالذى يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له في وقت واحد صورتان ، صورة صوتية هي ما للألفاظ من امتداد منسق في الزمان ، وصورة مرئية (أو مفهومة) هي ما للفظ من دلالة على شيء ، أو ما للألفاظ من دلالات على أشياء . فعندما نقول « باب » مثلا فإن الصورة الأولى لهذا اللفظ تشمل التنسيق الزمني الذي لصوت هذا اللفظ كما تشمل الدلالة المكانية على الباب . وعندما نقول « باب النجار مكسور » فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل في التنسيق الزمني للعبارة كلها : با — بن — نج — جا — ر — مك — سو — رن ، وفي الدلالة المكانية (المفهومة) للباب والنجار والكسر . ومن ثم لا تكون الصورة الأولى في العمل اللغوي هي الصورة الصوتية فقط ، بل إنها تشمل كذلك الصورة المكانية المفهومة .

فإذا كانت الصورة الثانية هي ما وراء السطح ، فعلى أي شيء إذن تدل في العمل اللغوي ؟ كان طبيعيا أن يخيّل لنا أن الصورة الأولى في اللغة لا بد أن تكون في تنسيقها الصوتي فحسب ، ذلك أن الدلالة المكانية (أو المفهومة) للألفاظ هي المعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ ، وليكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تحتم أن يكون التنسيق الصوتي والدلالة المفهومة معاً يمثلان الصورة الأولى في العمل اللغوي . وتظل الصورة الثانية هي ما يفهم أو يحس وراء هذه الصورة بعنصرها . فإذا نحن رجعنا إلى المثال السابق « باب النجار مكسور » كانت الصورة الأولى كما رأينا ، وكانت الصورة الثانية هي المعنى الذي وراء هذه الصورة الأولى بعنصرها الزماني والمكاني ، أي بصوتها الموسيقي ودلالاتها المكانية . وليكن هذا المعنى هو السخرية مثلا ، السخرية

التي نحسها أو نفهمها وراء هذه العبارة، وإن كانت هي أبعد شيء عن العبارة .
فليست السخرية في « بابن نججا... الخ » ، ولا في الباب أو التجار أو الكسر .
هذه العبارة حققت غاية هي السخرية ، وهي الصورة الثائية للعبارة .

هكذا العمل الفني اللغوي، معرفتنا بالدلالة المكانية له لا تعني مطلقاً أننا
فهمنا الهدف منه ، وهو في ذلك يعود فيساوي مع العمل الفني التصويري؛
فنحن نرى في الصورة مساحات ، ونرى في كل مساحة لونا ، فهناك المساحة
المجردة ونساويها هنا بالصورة الصوتية للغة ، وهناك ما يملأ هذه المساحة
من لون . وهذا اللون قد يكون أخضر أو أصفر أو أحمر أو غير ذلك من
الألوان ، ونساوي هذا بالصورة المكانية للغة . فإن هذا الحيز الزماني في
لفظة « باب » يملأه شيء معروف هو الباب . (والفارق الوحيد بين الصورتين
هو أن الحيز في التصوير يمكن أن يملأ بأي لون من الألوان ، في حين أن
الحيز الزماني في اللغة مرتبط دائماً بشيء بذاته من الأشياء) ، فإذا كانت
رؤيتنا لإحدى اللوحات التصويرية ، وإدراكنا لمساحتها ، ومعرفتنا بما
يملأ هذه المساحات من ألوان (أحمر . أخضر . أصفر) لا يعني مطلقاً أننا
فهمنا موضوع اللوحة ولا ما تهدف إليه ، فكذلك الأمر في العمل اللغوي ؛
إدراكنا للمسافات الزمنية فيه ، ومعرفتنا بما يملأ هذه المسافات من أشياء
(الباب ، التجار ، الكسر ...) لا يعني مطلقاً أننا عرفنا الصورة الثانية فيه ،
فعرنا ما يهدف إليه من سخرية مثلاً .

ويترتب على هذا أن المعنى لا ينفصل عن اللفظ إذا كنا نتحدث عن معنى
اللفظ بما هو عنصر من عناصر الصورة الأولى . وهو ينفصل عنه إذا كنا
نتحدث عن المعنى الذي يكون الصورة الثانية . هذا هو الأساس الذي نضعه
أمامنا دائماً للفصل في مشكلة اللفظ والمعنى ؛ ذلك أننا سنجد أن فكرة
الصورة الأولى والصورة الثانية في اللغة ستحل لنا الإشكال دائماً ، فسنجد

أن الذين كانوا يربطون بين اللفظ والمعنى (١) كانوا يقفون عند الصورة الأولى ويعطونها الأهمية ، والذين كانوا يفصلون بين اللفظ والمعنى كانوا يتكلمون عن مفهوم المعنى من حيث كونه يمثل الصورة الثانية ، فيعطونه بدورهم أكبر الأهمية . فهؤلاء يحكمون حين يحكمون على الصورة الأولى ، وأولئك يحكمون على الصورة الثانية .

ويتربط عليه كذلك أن تكون الصناعتان اللفظية والمعنوية اللتان عرفهما العرب عملاً يحدث في الصورة الأولى لا في الصورة الثانية ، ذلك أن الجنس والتشبيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى ، الجنس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والتشبيه أو الاستعارة تتصل بالناحية المكانية (المرئية أو المفهومة) . فعندما نقول مثلاً : كر محمد أسداً ، فإن لفظي محمد وأسد لهما دلالة مكانية (مرئية أو مفهومة) ، أو عندما نقول : عض على إصبعه ، فإن هذه الصورة يمكن أن نتصورها فنتمثل شخصاً يعض على إصبعه ، ولكن فهمنا لأن هذه الصورة فيها شخص وأن هذا الشخص له إصبع ، وأنه يعض هذا الإصبع ، لا يعنى بالضرورة أننا أحسنا بإحساس الندم الذي أحس به ، فالندم إذن هو الصورة الثانية لهذه الصورة اللغوية .

وإذا كنا نجد من النقاد من يتكلم عن نقد اللفظ ونقد المعنى (كقدامة ابن جعفر في « نقد الشعر » ، مثلاً) فإن ذلك ليس معناه أنه يتكلم عن نقد الصورة الأولى ونقد الصورة الثانية ، وإنما يتكلم في الواقع عن نقد الصورة الأولى بمظهرها الزماني والمكاني . والذين ثاروا على معاني أبي تمام لم يثوروا على الصورة الثانية وإنما ثاروا على العنصر المكاني (المرئي أو المفهوم) من الصورة الأولى ، وهنا يدخل اعتبار جديد هو علاقة العناصر الزمانية فيما بينها ، وكذلك علاقة العناصر المكانية ، ثم علاقة العناصر الزمانية في مجموعها بالعناصر المكانية . ذلك أن الذين ينقدون الألفاظ إنما هم ينقدون العلاقات بين العناصر المكانية ، فإذا لم يرض أحد عن لفظة

(١) عبد القاهر الجرجاني يمثل هذا الاتجاه .

« مستشزرات » ، مثلاً فإنه في الواقع لم يرض عن العنصر الزمني وحده في تكوين هذه اللفظة « مس تش زراتن » ، لأن العلاقات التي بين الوحدات الزمنية التي يتكون منها اللفظ ليست طبيعية في اللغة العربية . وكذلك إذا لم يرض البعض عن « أخذ ع الدهر » عند أبي تمام فإنه في الواقع لم يرض عن العنصر المكاني وحده في تكوين هذه العبارة « أخذ ع ، الدهر » ، لأن العلاقة بين الوحدات المكانية اللتين تتكون منهما العبارة ليست طبيعية في الحياة والواقع . والعرب كانوا دائماً مشدودين إلى الواقع ، فهم إذن ينكرون أن تكون هناك علاقة بين الأخدع والدهر ، وإذا وجدت هذه العلاقة فإنها تكون علاقة غريبة .

وإذا كان النقد دائماً قليلاً ما يعدو الحديث عن الصورة الأولى بعنصرها الزماني والمكاني إلى الحديث عن الصورة الثانية في العمل الأدبي ، فإن ذلك يبدو في الواقع طبعياً ، لأن النقد لا يستطيع أن يحكم دائماً على الصورة الثانية في العمل الأدبي إلا من حيث ما فيها من أهمية ، ولكن هذا في الواقع ليس دائماً هو موضوع النقد . النقد حيناً يتناول التجربة أو المعنى أو الصورة الثانية فإنه يتحدث فقط عن أهميتها في الحياة وعن عمقها ، وهو في هذه الحالة لا يسير وفقاً لقواعد أو مبادئ خاصة محددة ، أما الصورة الأولى بعنصرها الزماني والمكاني فإنه من السهل إخضاعها لقواعد محددة نوعاً من التحدد ، لأن هذه الصورة في الواقع تتم في المحسوس ، والمحسوس عادة يمكن تبين القاعدة التي يتبعها . القاعدة التي تفرض نفسها في الواقع على ذلك الجانب الحسي من العمل الأدبي هي القاعدة الطبيعية ، هي القاعدة التي تتمثل في الخارج ، في الطبيعة

ويترتب على كل هذا أن تنقسم الأسس الجمالية التي يقوم عليها النقد قسمين رئيسيين ، قسماً تجتمع فيه تلك الأسس التي تتحدث عن الصورة الثانية ، عن الموضوع الكلي ، عن التجربة الفنية من حيث هي كل لا ينقسم ولا يتخلخل ، عن الهدف الذي يتحقق في العمل الأدبي كأننا ما كان هذا الهدف ، فيستوى أن يكون دينياً أو أخلاقياً أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً ، وقسماً يتركز فيه الأساس الذي يتحدث عن الصورة الأولى ، بكل ما لها من مقومات . ومجموعة الأسس التي يقوم عليها نقد الصورة الثانية تستمدقوا منها

وقواعدها من الضمير الإنساني، أو الأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد، ولذلك فهي أسس تقبل التطور بمقدار ما يعترض ذلك الضمير الإنساني والأوضاع الاجتماعية من تطور. أما الأساس الذي يقوم عليه نقد الصورة الأولى، فيستمد قواعده وقوانينه من الوجود الطبيعي الذي يتمثل في الكائنات على اختلاف أنواعها. ولذلك يبدو هذا الأساس غير قابل للتطور أو التغير، بل يتمتع من الثبات بمقدار ما تتمتع به قوانين الطبيعة ذاتها من ثبات (دون أي اعتبار للحالات الشاذة بطبيعة الحال). وهذا الثبات لا يلغى عمل النقد أو يرده دائماً إلى رأي إجماعي؛ لأن تحقق القاعدة يحتاج دائماً إلى الروح — كما سبق أن رأينا عند القاضي الجرجاني. وقد قلنا في ختام الفصل الفائت إن الشعراء والمفكرين والنقاد من العرب كانوا يفهمون الجمال من حيث هو إدراك حسي. ولا شك أن إدراك الصورة الأولى في العمل الفني إدراك حسي بحت؛ فالعرب بعامة كانوا إذن يرون الجمال في الصورة الأولى، وقلبا اهتماموا بالمعنويات أو بالصورة الثانية. ولذلك كان الشاعر منذ القدم يحدثنا عن صورة محبوبته، ويلح في إبراز هذه الصورة على بيان العلاقات بين أجزاء جسمها، أي بين عناصر الصورة الأولى. ولانكاد نجد الشاعر يحدثنا عن الوفاء أو الطيبة أو الذكاء أو الحنان أو غير ذلك من معنويات تنطوي عليها تلك الصورة الأولى الجميلة. وهذا الفهم كان له صداه عند النقاد، بل لعله هو بعينه الذي تمثل عند النقاد؛ فبعضهم، وهم القلة، قد عنوا بتلك الصورة الثانية، والأغلبية الساحقة قد عنيت بالصورة الأولى للعمل الأدبي، ولذلك كثرت المادة التي تصور الأساس الجمالي البحت عندهم. وسنبدأ باستعراض الأسس المتصلة بالصورة الثانية ثم أسس الصورة الأولى

— ١ —

والأحكام القائمة على أسس الصورة الثانية أحكام شخصية، لأن المنفعة تقاس من وجهة نظر شخصية، فردية أو جماعية. وفيما يلي تصنيف هذه الأسس.

(١) أسس المنفعة والتعليم :

كنا نعرف المنفعة التي كانت تجتني من الشعر، فقد اتخذ وسيلة للإثارة سواء للنار أو للكرامة أو لتلبية داعي الكرم. وبذلك كان أحسن الأدب عند العرب ما حث

الشجاع والكريم. وكذلك الامر من حيث الناحية التعليمية؛ فقد أصبح لزاما على شدة الأدب أن يتربوا على نتاج من سبقهم من القدماء . وإذن فليجمع ذلك القديم ، أو فليجمع خير ذلك القديم، وليصنف، ليكون بمثابة المادة التي يتعلم منها أولئك الشعراء . ومن ثم وجدت المجموعات الشعرية كالحماسة (لأبي تمام والبحرئى وابن الشجرى) والمفضليات للضبي وما أشبه. وكان هذا الشعر بطبيعة الحال يراعى عند اختياره أنه سيكون المادة التي يتربى عليها الراغبون فى صناعة الأدب، فكانت لذلك مادة متحرزة فى أغلب الأحوال ، لاتضع بين أيديهم سرى ما يتسم بالاعتدال . ولعل بيئات علماء اللغة هى التي كانت سببا فى ظهور فكرة الشعر التعليمى . ومن مواقفهم ما يرويه ابن قتيبة ، يقول :
« كان عمرو بن العلاء يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التي منها :

فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غنى من سمينى
ولإ فاطرحنى واتخذنى عدواً أتقيك وتتقنى

ويقول : « لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه (١) ، على أن النقد على أساس المنفعة أو الفائدة لا يقف عند مجرد الفائدة المادية التي تكون للقصيدة مثلاً حين تدفع بالجبان المتهيب إلى ساحة القتال ، وتستنزف المال من يد الشحيح فتخلق منه كريماً ، ولكنه يأخذ صورة تهتم بالفائدة المعنوية ، تلك الفائدة التي فقس عنها ابن قتيبة فى معنى قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هذب المهارى رحا لنا ولم يعرف الغادى الذى هو راح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح
وهو يقول عن هذا الشعر : « إذا أنت فقتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى . . . هذه الألفاظ كما ترى أحسن شئ مخرج ومقاطع ، وإن نظرت إلى ماتحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ،

وعالينا لمبلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادى الرايح ، ابتداءً أنا في الحديث ، وسارت المطى في الأبطح » (١) . وقد يبدو من كلام ابن قتيبة عن المخارج والمطالع والمقاطع أنه يتحدث عن العنصر الزمني في الصورة الأولى ، وأن تفتيشه عن المعنى بهذه المثابة يعنى بحثه عن العنصر المكاني في الصورة الأولى أيضاً ، فيكون كلامه هنا في غير موضعه ، ولكننا نلاحظ أنه كان يفهم المعاني التي اشتملت عليها هذه الألفاظ ، وقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهماً تاماً ، ولكنه كان يبحث عن شيء آخر وراء كل هذا ، كان يبحث عن الفائدة كما قال . وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التي فُتِش عنها فلم يجدها ، ولكن هذا يعنى على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية وقد يكون أخطأه الإدراك ، وقد يكون وراء هذه الصورة اللفظية صورة أخرى لم يستطع ابن قتيبة أن يتبينها فازرى بها لأنه لم يجد لها مفتشاً ، في حين نجد ناقداً آخر (٢) يعلو بقيمتها لأنه يتعمل شيئاً وراء هذه الصورة .

ومعنى هذا أن البحث عن الصورة الثانية ، أو التفتيش عن فائدة المعنى ، قد لا ينتهي عند سائر النقاد نهاية واحدة ؛ فبعضهم قد يتكشف له شيء ، وبعضهم لا يكشف شيئاً على الإطلاق . وفي أغلب الأحوال لم يكن الناقد يكشف شيئاً ، فيتخذ من تقصيره أداة يحكم بها على الشاعر نفسه . ولعل من ذلك ما حكم به على شعر ذى الرمة من أنه « فقط عروس تضمحل عن قليل » (٣) وكذلك ما حدث به محمد بن الحسن اليشكري حين قال : « أنشد أبو حاتم السجستاني شعراً لأبي تمام فاستحسن بعضه واستقبح بعضاً ، وجعل الذي يقرأه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم ، فقال ما أشبه شعر هذا

(١) ابن قتيبة : نفسه ص ٨

(٢) عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » ، المكتبة التجارية سنة ١٩٤٨ ،

ط ١ ص ٢٧

(٣) المرزباني : الموشح ، ص ٣٦٢

الرجل إلا بتياب مصقلات خلقان ، لها روعة وليس لها مفتش (١) .
وفي هذا الميدان لا نغفط العرب موقفهم البارز في نوع أدبي بذاته هو
الذي يمكن أن نلن فيه العناية بالصورة الثانية ، وهذا النوع هو أدب
الأمثال . فلا شك أن المثل لون أدبي مستقل ، وأن العرب برعوا فيه براعة
حملت الجاحظ على اعتبارهم متفردين فيه ، وقيمة المثل في أنه يلفت سامعه
مباشرة إلى الصورة الثانية التي يتضمنها ، ولكن هذا النوع الأدبي لم ينم ولم
ينتشر . وقد يكون هناك من الشعراء من غنى به عناية خاصة ، وقصر عليه
جهده ، بعد أن خرج به إلى ميدان « الحكمة » ، كما في العتاهية مثلاً . كما نجد
شعراء آخرين كصالح بن عبد القدوس وأبان بن عبد الحميد ومن انتهج نهجهم
يجعلون الشعر التعليمي غايتهم (٢) . ولكن لعله لم يكتب طويلاً أن يعيشوا
طويلاً (٣) .

والخلاصة إذن أن هناك من النقاد من اختار الشعر وفضله لأنه يفيد في
حث الشجاع وإثارة النخوة في الكريم ، أو لأنه معتدل يفيد في تربية الأبناء
وتأديب الشداة ، ومنهم من فتن عن فائدة أخرى غير هذه الفوائد المادية
فأخطاه الترفيق ، فحكم حكماً قاسياً على العمل الأدبي . وقليل من النقاد من
بحث عن تلك الصورة الثانية ، لأن الأدباء أنفسهم لم يروها فضل عناية ، أو
لم يكونوا على وعى تام بها ، والقلة التي عنت بها شيئاً من العناية لم يعش فيها .
(ب) الأساس الأخلاقي :

« طريق الشعر إذ أدخلته في باب الخير لأن »

الأصمعي

« الشعر نكد ، بابه الشر ، فإذا دخل في الخير ضحك »

الأصمعي

لم ينزع الشعر العربي منذ نشأته أي منزع ديني ، ولعلنا مازلنا نذكر رجلاً
امرى القيس في هجائه لذى الخلف (من أصنامهم المعبودة) حينما استشاره

(١) المصول : أخبار أبي تمام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٤٥ .

(٢) شوقي ضيف : النقد الأدبي في كتاب الأغاني ص ٥٤ .

(٣) شوقي ضيف : نفس المرجع ، ص ٥٩ .

في الانتقام لأبيه . وحينما جاء الإسلام تحول بعض الشعراء فأصبحوا دينيين في مزعهم ، يصدر عن تعاليم الدين الجديد . ولكن هذا الأثر لم يستمر طويلا ، بل لعله لم يمتد إلى كل الشعراء العرب الذين عاصروا نشأة الإسلام . ولذلك ما يلبث هذا الشعر أن يعود إلى مجاريه أو إلى اتجاهه الأول الذي يسير بعيداً عن الدين .

وفي هذه الفترة القصيرة من صدر الإسلام وضعت للشعر مقومات دينية ، وكان يلقي القبول أو الرفض على أساس مدى ما يتوافر فيه من هذه المقومات الأخلاق القريمة ، الفضائل ، المروءة ، العفة ، الهمة ، المروءة . . . الخ . ومن ثم كان إعجاب النبي صلى الله عليه وسلم ببيت طرفه :
سنبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأنباء من لم تزود
ووصفه له بأنه من كلام النبوة . ومن ثم أيضاً كان إعجاب عمر بن الخطاب بعبد بن الحبحاح حين أنشده :

عميرة ودع إن تجهزت غادياً كفى الشيب والإسلام للبرء ناهية
فقال : دلو قلت شعرك مثل هذا لأعطيك عليه . فلما قال :

فبقنا وسادانا إلى علجانة وحقق تهاده الرياح تهاديا
وهبت شمالا آخر الليل قرة ولا ثوب إلا درعها وردائياً
فما زال بردى طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البرد باليا
فقال له عمر : ويلك ! إنك مقتول (١) .

وكذلك يروى أن عمر بن الخطاب قال : أي شعرائكم يقول :
ولست بمستبق أخا لا تله على شعث أي الرجال المهذب
قالوا : النابغة ، قال : هو أشعرهم ، (٢) .

والملاحظة التي وقف عندها النقد العربي وأصر في كل حالة على موقفه

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ص ٤٣ .

(٢) نفسه ص ٢٧ .

هى أن الفن القولى لا يمكن أن يعيش فى كشف الدين أو الأخلاق ، وكان الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته ، وكان استهداف أوجه الخير يضعفه كما قال الأصمعى .

وفى خبر لآبى حاتم عن الأصمعى أيضاً قال : قال لى الأصمعى : شعر لبيد كأنه طيلسان طبرى ، يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة ، فقلت له أحفل هو ؟ قال ، ليس بفحل ... وقال لى مرة : كان رجلاً صالحاً ، كأنه ينفى عنه جودة مشعر (١) .

وهى قضية أثبتتها لهم أكثر من شاهد . وهذا حسان بن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره ، (٢) . وقد قال الأصمعى فى مرة أخرى : شعر حسان فى الجاهلية من أجود الشعر ، فقطع متبته فى الإسلام لحال النبي صلعم ، (٣) . وكذلك النابغة ، وهو ، كما نعلم ، فحل من فحول الجاهلية المقدمين ، قد ظهر الضعف فى شعره عندما تروخى تعاليم الدين ويروى ابن سلام أنه أنشد بعد إسلامه الحسن بن على ، وقد استنشد شعره

الحمد لله لاشريك له من لم يقلها فنفسه ظالماً (٤)

فهو كما ترى أقل من شعره القديم بكثير ، وكان هذا الضعف وحده كان كافياً لأن يبعد بالشعراء الآخرين عن ميدان الدين خشية على فنههم . ولذلك نلاحظ أن الشعر كما كان يلقى القبول والإعجاب حينما ينحو نحواً أخلاقياً بصفة عامة ، ويلقى الرفض ، ويعرض قائلة للقتل ، إذا هو عارض تلك النزعة ، فإنه يعود سريعاً ليلقى القبول والإعجاب ، كما كان من قبل ، إذا هو كان مخالفاً لتعاليم الدين والأخلاق الفاضلة ، ويلقى الرفض ، ويعرض صاحبه للسخرية المرة ، عندما يلتزم أى موقف أخلاقى بجانب الدين ، كما سنرى .

(١) المرباني : الموشح ، ص ٧١

(٢) ابن قتيبة ص ١٧٠ ، المرباني ص ٦٠ .

(٣) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٧ .

أما قصيدة « بانث سعاد » لـ كعب بن زهير فإن شهرتها لم تكن ترجع —
 فيها يبدو — إلى فنيتها ، ولكنها كذلك لم تكن ترجع إلى العنصر الديني
 فيها فحسب ؛ فقد اشتملت ، إلى جانب ذلك العنصر الديني (مدح الرسول)
 على عنصر المضيئية (مدح قريش والإنحاء على الأنصار) الذي كمن في
 النفوس فترة ما ثم عاد فاستعلن وقامت بسببه حروب ، واشتملت كذلك على
 عنصر أسطوري (البردة التي خلعها النبي على الشاعر تقديرآ منه له ، وهي
 البردة التي اشتراها معاوية ، وظل الخلفاء يلبسونها في العيدين كما زعم أبان (١) .

أما الجانب الآخر فإنه يبدأ يتضح منذ عهد عمر بن أبي ربيعة وصديقه
 الناقد ابن أبي عتيق ؛ فقد كان ابن أبي عتيق يعجب بصديقه أيما إعجاب ،
 ولعله كان يعجب به رغم ما كان في شعره من عصيان ، أو لأن شعره كان
 فيه عصيان . وهو يرد أحد مجادليه فيه بقوله : « لشعر عمر بن أبي ربيعة
 فوطاة في القلب ، وعلوق بالنفس ، ودرك للحاجة ، ليست لشعر ؛ وما عصى
 الله جل وعز بشعر أكثر مما عصى بشعر ابن أبي ربيعة » . (٢) وهناك حادثة
 حاريفة يرويها لنا أبو الفرج ، وتصور لنا في وضوح كيف تم التحول
 السريع إلى البعد بالشعر عن ميدان الأخلاق . ونعجب حين نعرف أن الحادثة
 وقعت في وقت مبكر ، واشتركت فيها السيدة سكينه بنت الحسين ، وهي من
 يعرف من فضليات النساء ومن بيت النبوة ، وقد كانت تقوم في ندوتها
 بمهمة الناقد الموجه ، ويروى لها نقد غير قليل في يوم ما « جاء جرير
 يستأذن عليها فلم تأذن له ، وخرجت إليه جارية لها فقالت : تقول لك
 سيدتي أنت القائل :

طرقتك ضائده القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجعي بسلام
 قال : نعم . قالت فألا أخذت بيدها فرجبت بها وأدريت مجلسها وقلت

(١) انظر ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ١٠٨/١ ط دار الكتب .

لها ما يقال لمثلها ؟ أنت عفيف وفيك ضعف ؛ فخذ هذين الألفي درهم فالحق بأهلك . (١)

وتكون من الظواهر الغريبة في عهد بني أمية أن يصبح الأخطل - وهو نصراني - شاعر الخلافة في فترة من الفترات . وقد يكون لذلك تفسيرات مختلفة ، ولكن التفسير اللازم هو أن هذا الموقف لم يكن غريباً في أمة تفصل فصلاً تاماً بين الدين والشعر ؛ أو تجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر . وقد صور ذلك الأخطل نفسه في قوله : « أن العالم بالشعر لا يبالي وحق الصليب إذا مر به البيت المعابر السائر الجيد أمسلم قاله أم نصراني » (٢) ، وقد تجرأ على لسان الأخطل نفسه معان تأخذ الاتجاه الأخلاقي الذي لا يجعل من نصرانيته سبباً أو سبيلاً إلى الطعن عليه . أنشد قصيدته التي يقول فيها .

وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد ذخراً يكون كصالح الأعمال
فقال له هشام بن عبد الملك : هنيئاً لك يا أبا مالك الإسلام . (٣)

وقد نجد من يعيب على امرئ القيس فجوره وعهره في شعره ، كقوله :
ومثلك حبل قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمام محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول
وقالوا : هذا معنى فاحش (٤) . . وليس فخاشة المعنى في نفسه مما ينيل
جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته (٥) .
وهذا تصور من قدامة يؤكد لنا مدى اهتمام النقد العربي بالناحية
الأخلاقية وموقفه منها وتفسيره لآثارها في العمل الأدبي ، فإذا بنا نجد يعطى
الأهمية كل الأهمية للصورة الأولى التي تتم فيها الصنعة (النجارة كما ذكر) .

(١) الأغاني ٣٨/٨ ط دار الكتب

(٢) الأغاني ٢٨٩/٨ ط دار الكتب .

(٣) ابن سلام : طبقات الشعراء ص ١١٥

(٤) المرزباني : المرسع ، ص ٩٦ .

(٥) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٤

أما الهدف الأخلاقي فلا يؤبه به على الإطلاق ، إذ ليس له أى عمل فى تحسين تلك الصورة أو تقييدها ، فقد يكون حسناً ويخرج العمل الأدبى كريمة إلى النفس ، وقد يكون فاحشاً فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل تحبباً إلى النفس مثيراً للاعجاب .

ومثل هذا الفهم هو الذى أتاح للمجان أن يروج شعرهم ، « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وعاب من أصحابه ، بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » (١) . فعزل الدين عن الشعر ، ووقوفه خارجه ، منع النقد من أى حكم نقدى يرفع شعراً لما فيه من نزعة دينية ، أو يخفضه لوقوفه موقفاً يبدو مضاداً لها .

وإذا كنا قد ربطنا فى الفصل السابق بين مفهوم الصنعة والكذب فإننا نربط هنا بين مفهوم الكذب والأخلاق ، فنجد أن الدعوة إلى الكذب الفنى أو الكذب الأخلاقى فى الفن كانت تلقى رواجاً عند الشعراء على أساس من ذلك الفهم الذى يجعل الدين والأخلاق بمعزل عن الشعر ، فلا يجد بين الصدق وطبيعة العمل الشعرى أو الشاعر سبباً « قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب فى شعره ، فقال . يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء » (٢) .

ويقول ابن رشيق عن الشعر : « ومن فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبجه حسن فيه » (٣) .

(١) القاضى الجرجاني : الوساطة ، ص ٥٠ - ٥١ وكان كعب بن زهير قبل أن يسلم بهجو النبى وأصحابه .
(٢) أبو هلال العسكري : الصنائع ، ص ١٠٣ (٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ٦٠ .

ويظل هذا الفهم يسود النقد الأدبي لأنه ظل كذلك يسود مفهوم الشعر . وكان النقد والشعر يسيران متوازيين كما قلنا من قبل . ويتكلم عبد القاهر الجرجاني على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلومه وتبعه فيقول : « لا يخلو من كان هذا رأيه من أمور : (أحدها) أن يكون رفضه له وذمه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخرية وهجاء وسب وكذب وباطل على الجملة . (والثاني) أن يذمه لأنه موزون مقفى ، ويرى هذا بمجرد عيباً يقتضى الزهد فيه والتنزه عنه . (والثالث) أن يتعلق بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الأكثر ، ويقول : قد ذموا في التنزيل وأى كان من هذه وأياً له فهو في ذلك على خطأ ظاهر (١) ، .

معنى ذلك كله أن المؤثر الدينى سواء فى الجاهلية والإسلام لم يستجب له للشعراء . وكان فترة ظهور الإسلام كانت فترة عارضة فى حياة هذا الشعر ، ما لبث أن تحول بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم ، فترك الدين وترك الأخلاق ، ترك لهما ميدانهما وقف بعيداً لا يكاد يتأثر بهما ، بل لعله كان يتأثر بهما تأثراً سلبياً حين يواجههما من وجهة صريحة . ولم يكن النقد بمنزلة من عن الشعراء فوقراً بجانبهم فى موقفهم ، ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق أساساً يرفعون به شاعرهم ويخفضون آخر ، واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدى ، وربما رأوا منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر ، أو أنه على الأقل مما يحسن به فن الشعر .

ويفهم من هذا أن الإسلام لم يكن له أى تأثير إيجابى على الأدب والنقد . وهذا فى رأينا صحيح عندما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم ، وأن ما يمكن أن يتصل منه بميدان الأدب هو الجانب التوجيهى الأخلاقى . وهذه الحقيقة هى التى يعيننا تقريرها هنا . ولكن الإسلام كان له أثر واضح فى الميدان

الأدبي ، لأنه لم يكن مجرد تعاليم ، بل كان له كتاب أدبي معجز يتحدى كل أديب . وهذا الكتاب في فنه العالية من البلاغة قد أثر في الشعراء كما أثر في النقاد . ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استغلت وحدها بكتب كاملة كثيرة ، فضلاً عن أنها انبثت في أغلب كتب النقد والبلاغة ، وقد كانت هذه الدراسات تدور حول مشكلة الإعجاز كما هو معروف وفرغت عنها الكتب التي بحثت في نظم القرآن .

أما الشعراء فكثير منهم حاول أن يقيس مستواه الأدبي بمستوى هذا القرآن ، ويقف منه موقفاً نقدياً . فالأغاني يروى لنا أن أبا العتاهية قال : « قرأت البارحة (عم يتساءلون) ، ثم قلت قصيدة أحسن منها (١) » .

والقصة التي تنسب لأبي العلاء المعري ذائعة مشهورة ويضع لنا عبد العليم قائمه بأسماء عدد من الشعراء الذين انتقدوا القرآن (٢) . ويروى الأغاني كذلك أن بشار بن برد قد فضل بعض شعره على صورة الحشر (٣) . وحين سمع بعضهم قول أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فإني صب قد استعذت ماء بكائي

أخذ وعاء وذهب يطلب منه في شيء من السخرية قطرات من ماء الملام هذا ، فيجيبه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من جناح الذل ، وهو يشير إلى الآية « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة ... » .

وهكذا يقف الشعراء من ذلك الأثر الأدبي ، يقيسون أنفسهم به أحياناً ، ويأخذهم الزهو فيفضلون إنتاجهم عليه في بعض الأحيان ، ولكنهم في كل الحالات لم يكونوا يتأثرونه أو ينحون عليه إلا في ناحيته الشكلية ،

(١) الأغاني ج ٤ ص ٣٤ ط دار الكتب .

(٢) Gustave E. von Grunbaum A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism; The University of Chicago Press, published 1950, p, XIV , footnote 7.

(٣) الأغاني ج ٢ ص ٢١١ ، ط دار الكتب .

أى فى صورته الأولى فحسب ، أما ما فيه من أخلاقية فقد كانوا عنها بعيدىن كل البعد كما رأينا .

أما النقاد والبلاغيون فقد كانوا يرون فيه قمة البلاغة ، ولم يكونوا يرضون بحال أن يمس بأى نقد ، فما يرد فيه فهو الصحيح دائماً وهو القمة دائماً ، وإن خالف القاعدة . وهم كثير أما يجرّون المقارنات بينه وبين إنتاج شعرى (١) ، ليعينوا أنه فى درجة ترتفع على كل شعر ، وأنه لا يمكن مجاراته أو اللحاق به ، لأنه يعجز كل محاول . وقد درس القرآن فى ميدان الفقه دراسة مستفيضة ، ولكن عندما أثيرت مشكلة ما إذا كان عدم القدرة على مجازاة القرآن ترجع إلى صورته كما ترجع إلى محتوياته سواء بسواء — احتاج البحث إلى ميدان أوسع من ميدان علماء الدين (٢) ، وكان المشكلة قد انقسمت شطرين ، شطراً يتصل بالمحتوى القرآنى وبالأهداف التى يرمى إليها ، ويختص به علماء الدين ، وشطراً يتصل بالشكل ، ويختص به النقاد والبلاغيون . وانفصل هذا الشطر الأخير انفصالا تاماً عن الشطر الأول . وكل الاعتبارات الفنية التى بدأت منذ القرن العاشر (الرابع الهجرى) واستمرت إلى ما بعد ، والتى كانت تقوم بدور مهم فى نظرية الإعجاز — قد بدأت من تفهم الأسلوب القرآنى ولم تذهب إلى ما وراء التحليل الشكلى stylistic analysis البتة (٣) . ونخرج من كل هذا بأن الدين بما هو روح لم يؤثر فى الأدباء ولم يؤثر فى النقاد . أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق فى الميدان الأدبى ، لا بما فيه من أهداف أخلاقية ، ولكن بما فيه من أسلوب جميل معجز فى الجمال . أى أن الصورة الأولى وحدها منه هى التى قامت بدور كبير فى تكيف الوضع الفنى والاعتبارات الفنية الشكلية . وهذا يساير الاتجاه العام فى بذل العناية بالصورة الأولى ، وعدم المبالاة بما تنقله هذه الصورة إلى المتلقى من تجربه .

(١) داجع الآمدى : الموازنة ، ص ٢٤٩ .

(٢) انظر جرونباوم : المرجع السابق ١٣/٤ .

(٣) جرونباوم : نفسه ص ١٦ .

(ح) الأساس التاريخي :

قل لمن لا يرى المعاصر شيئاً ويرى للأوائل التقديماً
إن ذاك القديم كان جديداً وسيغدو هذا الجديد قديماً »

بدأت الأحكام التاريخية في النقد العربي منذ وجد ذلك السؤال الغريب :
من أشعر ؟ فقد كانت الإجابة عنه تقتضي معرفة تاريخية تمتد إلى أكبر عدد
ممكّن من الشعراء . وفي صيغة السؤال نحس المطلقة ، فكأن أي إجابة عنه
هي إجابة مطلقة ، تتضمن حكماً مطلقاً . ولكن يبدو الأمر مختلفاً شيئاً ما ؛
لأن كل حكم تاريخي هو مطلق ونسبي كما سبق أن رأينا . فحين يسأل عمر بن
الخطّاب : أي شعرائكم يقول :

ولست بمستبق أحاً لا تلمه علي شعث أي الرجال المهذب
ويجيّبونه بأنه النابغة ، فيقول : هو أشعرهم (١) — فإن النابغة هنا أشعر
الشعراء ، ولكن بالنسبة لعمر . فكأن الحكم التاريخي يتضمن عنصراً شخصياً .
وهذا هو السبب في أننا نجد هذا السؤال يتكرر كثيراً وتعدد الإجابات
عنه وتختلف ، ولو كان الحكم مطلقاً لوجد شاعر واحد هو أشعر الشعراء .
وقد جاء الوقت الذي أدرك فيه الأدباء أن هذا الإطلاق في الحكم غريب .
أدركه خلف حين قال : « لا يعرف من أشعر الناس ، كما لا يعرف من أشجع
الناس (٢) » . وتمثل في الاتجاه الفكري الذي يصوره لنا مطهر بن طاهر
المقدسي في كتاب « بدء الخلق » في القرن الرابع بالنسبة للمعجزة في القرآن ؛
فهو يذهب إلى أن الظاهرة يمكن أن تكون معجزة في فترة ما لا في غيرها ،
وصفة الإعجاز لأي حادث أو لموضوع القرآن هي بالنسبة للظروف التي
حدث فيها . ويشير أيوار Huart إلى أن إخوان الصفا كانوا يقولون بنظرية
مماثلة (٣) . فإذا كانت صفة كل حادث نسبية فكذلك كل حكم تاريخي يصح

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٧

(٢) الأغاني ١٠٩/٩ دار الكتب .

(٣) جرونباوم : المرجع السابق ص ٢٣ .

بالنسبة للظروف التي ألقى فيها . فإذا كان الذي يصدر الحكم شخصاً من الأشخاص فإن هذا الحكم يصدق بالنسبة لشخصه . فإذا نحن تحدثنا عن الأساس التاريخي هنا فلأنه لا يمكن أن نتحدث عنه إلا في هذا المكان ، لأن ما فيه من نسبية تخص الشخص الذي أصدره تبعد به عن أن يكون حكماً موضوعياً يتبع مفهومات خارجية عامة ، وهو عندئذ لا يمكن أن يندرج ضمن الأسس التي تتناول الصورة الأولى .

ومن شأن الحكم التاريخي أن ينصب على الماضي ، لأنه حين يحكم أبو عبيدة مثلاً بين عدي بن زيد وابن منذر فيفضل الأول — يكون قد أصدر حكماً على ظاهرين مرتين في التاريخ . وفي الحكم التاريخي تدخل عوامل عدة لا تتصل بالأدب ذاته . تدخل فيه شهرة الشاعر ، وقدمه في الزمن ، والعصية ، والأسطورة ، ومكانة الشاعر الاجتماعية ، والحسد ... الخ .

والأصل في الناس أن يقدسوا القديم حتى إذا تبين لهم فساده أعرضوا عنه ، وقد لا يعرضون لطول لفهم له . وقد وصف تعالى في كتابه الصادق تشبث القلوب بسيرة القديم ونفارها من المحدث الجديد فقال حاكياً لقولهم : *لما وجدنا آباءنا على أمة ، وقال سبحانه وتعالى لن نعبد إلا ما وجدنا عليه آباءنا* (١) . ومن ثم كان أكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه (٢) . وهناك كثير من الشواهد التي توضح لنا ذلك التعصب العام للقديم وأثره في الحكم على الشعراء حكماً هو بعيد كل البعد عن العمل الأدبي ذاته وقيمه الفنية . أنشد رجل ابن الأعرابي شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال بلى ، ولكن القديم أحب إلي (٣) . وحين لقي ابن منذر بمكة حماداً الأرقط أنشده قصيدته : كل حي لاقى الخمام فمرد .

(١) ابن شرف القيرواني : رسائل الانتقاد ، ضمن رسائل البلاغ ، ص ٣٢٥ — ٣٢٦

(٢) ابن طباطبغا ، حيار الشعر ، ورقة ٤٢ .

(٣) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٨ .

ثم قال : أقرئ أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي ، وذلك قديم وهذا محدث ، فتجكم بين العصرين ، ولكن أحكم بين الشعرين ، ودع العصبية (١) . ويقول أبو عمرو بن العلاء في المحدثين : وإن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه ، وإن قالوا قبيحا فمن عندهم ، (٢) .

وقد يكون تفضيل القديم قد جاء من وجهة نظر لغوية بحت ، وهي أن أسلم اللغة ماتكلم به القدماء ، ولكن يبدو أن هذا السبب لا ينهض وحده ، لأن سلامة اللغة ليست هي فنية الأدب وجماله . ويحس الشاعر سببا آخر لهذه العصبية فيقول :

أغرى الناس بامتداح القديم وبذم الجديد غير ذميم
ليس إلا لأنهم حسدوا الحى ورقوا على العظام الرميم (٣)

وهذا الموقف بجانب القديم دفع بعض النقاد إلى أن ينظروا في هذا القديم ، فإذا بهم يستخرجون منه ما لا يحصى من الأخطاء والعيوب من الباحية اللغوية ذاتها

وقد كان أنصار القديم يغضون النظر عن كل عيب فإذا ظهر عيب عند محدث سبق أن ظهر عند قديم أخذوا به المحدث وتركوا القديم . قال خلف الأحمر : قال لي شيخ من أهل الكوفة : أما عجبت من الشاعر قال :

أبنت قصوما وجشجانا
فاحتمل له ، وقلت أنا

أبنت أجاصا وتفاحا

فلم يحتمل لي ؟ .. وقال الخليل بن أحمد ، أنشدني رجل :

ترافع العز بنسا فارفتعنا

(١) الأغاني ١٧٦ ، ص ١٢ ، ط الساسي .

(٢) الأغاني : ١٢/١٧

(٣) الأغاني ١٠٩/١٦

فقلت : ليس هذا شيئاً . فقال : كيف جاز للعجاج أن يقول :

تقاس العز بنا فاقه نسما

ولا يجوز لي ؟ (١) . .

وعندئذ بدأ القديم والجديد يتساويان أمامهم فيما يستأهلان من استحسان واستهجان . ووقف ابن قتيبة موقفه المشهود من الشعراء ، فلم يتأثر بتلك النزعة التي كانت سائدة في أوساط علماء اللغة حيث يقصرون اهتمامهم على الشعر القديم فلا يروون غيره ، ويستجيدونه لأنه قديم وإن كان سخيلاً (٢) ، ويفضلونه على الجديد وإن كان يفوق هذا القديم ، فتراه يخلص نفسه منذ اللحظة الأولى من هذه النزعة ؛ فالتأخر من الشعراء لا يضعه عنده تأخره ولا حداثة سنه ، كما أن الردىء إذا ورد للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عنده شرف صاحبه أو تقدمه (٣) . وحين بدأ الجرجاني وساطته وجد أن خصم المتنبي فريقان : د أحدهما يعم بالنقص كل محدث ، ولا يرى الشعر إلا للقديم الجاهل وما سلك به ذلك المنهج ، وأجرى على تلك الطريقة ، ويزعم أن ساقية الشعراء رؤبة وابن هرمة وابن ميادة والحكم الحضري (٤) ، فإذا انتهى إلى من بعدهم ، كبشار وأبي نواس وطبقتهم ، سمى شعرهم ملحا وطرفا ، واستحسن منه البيت بعد البيت استحسان النادرة ، وأجراه مجرى الفكاهة ، فإذا زلت به إلى أبي تمام وأضرابه نفى يده ، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتاً قط ، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد (٥) .

ولعل هذا الجور في الحكم من هذا الفريق هو الذى حمل الجرجاني على أن يعدد قدرأ ليس باليسير من أغاليط الشعراء ، ليبين أن أغاليط القدماء

(١) ابن خرف القبروانى ، رسائل الانتقاد ، ٣٢٦

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٦ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٥٠ .

(٤) ابن قتيبة : نفسه ، ص ٤٧٣ .

(٥) الجرجاني هنا يبنى الأصمى ، راجع الأغاني ج ٤ / ٢٧٣ ، وانظر الجرجاني : الوساطة ، ص ٢٧ .

لم تمنع من استحسان الحسن عندهم ، فإذا غلط المحذون فالعدل يقضى بالأثر فضعهم على الإطلاق ، ونحكم عليهم قبل أن نخبرهم ، بل نحتمل لهم الغلط كما احتملناه للمتقدمين ، ونستحسن الحسن عندهم كما استحسانه عند المتقدمين .

ويسود هذا المفهوم الذي بدأه ابن قتيبة ونماه الجرجاني فإذا بنا نجد ابن شرف القيرواني في القرن الخامس يقدم إلينا هذا التحذير : « تحفظ عن شيئين . أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له ، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له ؛ فإن ذلك جور في الأحكام ، وظلم من الحكام » حتى تمحص قولها ، فخذل تحكم لهما أو عليهما (١) .

وهكذا كان ذلك التطرف في تفضيل القديم مدعاة إلى فحص هذا القديم عند المعتدلين ، وتعديل تلك الأحكام الجائرة التي أصدرها المتطرفون على المحذنين . وقد اتضح أن كل حكم تاريخي لا يقوم على التمييز والدراسة يعد حكماً جائراً . ولا شك أن النقد العربي قد حفل بكثير من تلك الأحكام الجائرة التي رأينا منذ قليل طرفاً منها .

والخلاصة أن الحكم الجمالي القائم على أساس تاريخي قد وجد عند العرب وتمثل بصفة خاصة في بيئة علماء اللغة ، أولئك العلماء الذين كان لهم الرأي الأول والأخير في الشعر ؛ ما ارتضوه فهو حسن ، وما لم يرضوا عنه فهو قبيح . وهم يرتضون القديم على الإطلاق ؛ فليحذ الشعراء إذن حذو هذا القديم ليكسبوا رضاهم عنهم . أما رضاءهم عن القديم وكرهيتهم للحديث فلم تكن عن فحص ودراسة للقديم والحديث ، وتمثل للقيم الفنية التي يشتملان عليها ، بل كانت مجرد هوى وعصية ، وهي لذلك لا تحمل أي قيمة .

(د) الأساس الاجتماعي :

وخير الشعر أكرمه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد

والحديث عن الأساس الاجتماعي عند العرب ليس معناه أن نظرية الصلة بين الأدب والمجتمع قد درست عندهم ، وأنه قام نقد في وقت من الأوقات على أساس من هذه النظرية ؛ فما نسميه اليوم برسالة الأديب لم يكن موضوعاً ملبوساً عندهم. ولكن إذا كان الأدب لا يمكن أن يعيش إلا في مجتمع فقد صدرت أحكام فرضها الوضع الاجتماعي على الشكل الخارجي للأدب ، فجعل له بذلك تقاليد ثابتة ، يحاسب الشاعر إذا هو خرج عليها أو عدل فيها . والمحاولة الجريئة التي بدأها أبو نواس وإن كانت تقوم على أساس من فهم رشيد للصلة بين العمل الأدبي والبيئة التي يصدر فيها ، وما للعمل الأدبي من أثر في المجتمع الذي يتلقاه ، فإن هذه المحاولة لم تكن كاملة من جهة ؛ لأن أبا نواس لم يهدف إلى إحداث انقلاب في فن الأدب يتناول جوهره عند الشعراء الآخرين ، ولكنه كان يرمى إلى انقلاب شكلي ، أو عبارة أخرى كان يريد الخروج على التقاليد القديمة المتواضع عليها عند الشعراء وبين الناس . ثم إنها — من جهة أخرى — لم تنجح ، لأن التقاليد كانت أكثر رسوخاً من أن تزعزعا تلك المحاولة العارضة الشكلية . لم يقل أبو نواس ، ولم يقل غيره ، إن الشعر ينبغي أن يكون في صالح المجتمع ، وينبغي أن يقدم إليه غذاءه النفسي والفكري ؛ ينبغي أن يقدم إليه المتعة والتوجيه معاً . ينبغي أن يتطور به ويدفع به إلى الأمام ، إلى مستوى أرق مما هو فيه . لم يقل أحد ذلك ، ولم ينقد ناقد عملاً أدبياً من حيث هو نافع للمجتمع أو غير نافع ، ولم يرفض ناقد شعراً لأنه يضر بالمجتمع ويتخلف به . لم يحدث شيء من هذا ، وإنما كان الأساس الاجتماعي الذي نقد النقاد الشعر بناء عليه يتصل باعتبارات أخرى خارجة عن ذلك التصور للهمة الحوية التي يقوم بها الأدب في المجتمع ، وهي مع ذلك اعتبارات اجتماعية كذلك .

بدأت القصيدة منذ العصر الجاهلي — ونخص بالذات قصيدة بالمذبح —

تأخذ شكلاً ثابتاً . وهذه القصيدة لها دور خطير في تكيف الذوق العربي . فنحن نصادفها في ذلك العصر ، وهي تأخذ صورة ثابتة تقريباً عند المحترفين من الشعراء في العصر الإسلامي . ومن ثم أصبحت لها تقاليدها الفنية المرمية ، وأصبحت هذه التقاليد مقياساً أساسياً للحكم على الشاعر . وقد كان أقل إخلال بهذه المثل الفنية كفيلاً بأن يؤخر الشاعر مهما كانت القبضة الشعرية التي تتضمنها قصيدته . ومن ذلك ما حدث من أن بعض الرجاز أتى نصربن سيار وإلى خراسان لبني أمية فدحه بقصيدة تشييبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات ، فقال نصر : والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بتشيبك ، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب ، فأتاه فأنشده :

هلي تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر مدحة في نصر

فقال نصر : لا ذلك ولا هذا ، ولكن بين الأمرين (١) . فنصر في هذا يريد قصيدة المدح على نحو يعينه ، والشاعر المداح لابد أن يعرف هذه الصورة ، فيعرف مقدار ما يلزم من التشيب في قصيدة المدح وما يلزم من المدح ذاته فيها ، وجهله بذلك يعرضه للتخلف عن الفحول . وقد كان ذو الرمة ينحرف نحواً كذلك الذي نحاه هذا الرجاز أول الأمر ، فكان يطيل التشيب في مدائحه ، وكان هذا وحده سبباً كافياً لتأخيره عن كثير من الشعراء الذين قد لا يفوقونه من الناحية الشعرية ، ولكنهم يعرفون ما يطلب في قصيدة المدح . وابن قتيبة يعرف أنه من أحسن الناس تشيبها ، وأجودهم تشيباً ، وأوصفهم لرمي وهاجرة ، وفلاة وماء . . . فإذا صار إلى المديح والهجاء خانة الطبع . وذلك آخره عن الفحول (٢) .

وإذن فقد كان الهجاء كالمديح ، لو أن أدباً له طريقة خاصة ، إذا لم يتبعها

(١) ابن قتيبة : العصر والعمراء ، ص ١٥ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٩ .

الشاعر لم ينجح شعره ، وقد تبع ذو الرمة طريقة أخرى . ولم تكن تلك الطريقة موفقة في العصر الإسلامي . فالممدوح متعطش للثناء ، فإن تأخر عنه مل ، والمهجو لابد أن يعاجل بالقوارص ، فإن توانت انقل حدها . وذو الرمة كان يتأخر ويتوانى ويطيل في الوسائل والمواضع . . . من أجل ذلك تأخر ذو الرمة عن الذين خاضوا في الأغراض الاجتماعية في العصر الإسلامي ، وكان مغلباً في الهجاء غير محظوظ من المديح ، (١) .

ونعود فنجد قصيدة المدح تتخذ تقاليد خاصة بالافتتاح والتخلص والختام ، يكون الخروج على هذه التقاليد أو عدم مراعاتها سبباً في تأخر الشاعر وتعريضه للرم والعقاب أحياناً . ومن ثم كان حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح ، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ، فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح . . . وينبغي للشاعر أن يجمود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة . . . وليجعله حلوا سهلاً ، وفخماً جزلاً ، (٢) . والشواهد كثيرة تدلنا على ما كان لهذه الاعتبارات من أثر في تقدير الشاعر والحكم عليه ؛ فقد دخل جرير على عبد الملك ابن مروان فابتدأ ينشده :

أتصحوا أم فؤادك غير صاح .

فقال له عبد الملك : بل فؤادك يا ابن الفاعلة ، كأنه استثقل هذه المواجهة . . . ومن هذه الجهة بعينها عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً ، وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافورا :

كني بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
فلطيف من باب التأدب للبلوك ، وحسن السياسة لازم لأبي الطيب في

(١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٢ .

(٢) ابن رشيق : الممتدة ، ج ١ ، ص ١٤٥ .

هذا الابتداء... ودخل ذو الرمة على عبد الملك بن مروان فاستنشدته شيئاً من شعره فأنشده قصيدته:

— ما بال عينك منها الماء ينسكب .

وكانت بعين عبد الملك ريشة ، وهى تدمع أبداً ، فتروهم أنه خاطبه أو عرض به فقال : وما سؤلئك عن هذا يا جاهل ؟ ففقتنه وأمر بإخراجه وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم وقد أنشده فى أرجوزته :

والشمس قد كادت ولما تفعل فكأنها فى الأفق عين الأحوال

وكان هشام أحول ، فأمر به فحجب عنه مدة ، وقد كان قبل ذلك من خاصته ، يسمر عنده ويمارحه ... ، (١)

ويتضح لنا الأثر الاجتماعى فى تكييف القصيدة العربية عندما نلاحظ أنه قد أصبح لكل ممدوح كلام بذاته يقال له بحسب الطبقة التى ينتمى إليها ، فما يقال للخليفة لا يقال للأمير ، وما يقال لهذا لا يقال للقائد . . . وهلم . وأصبح هذا تقليداً تنجح القصيدة أو تفشل بحسب مدى مراعاتها له .

ويبدو أن عبارة عمر بن الخطاب التى قرظ بها شعر زهير حين قال عنه أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه (٢) كانت موحية للنقاد بهذا المعنى فراحوا يلتمسونه فى الشعر . وقالوا فى معنى قوله : وكان لا يمدح الرجل إلا بما يكون فى الرجل ، أراد أنه لا يمدح السوقة بما يمدح به الملوك ، ولا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحمل السلاح ؛ فإن الشاعر إذا فعل ذلك فقد وصف كل فريق بما ليس فيه ، فذكروا هذه الجمل ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر رضى الله عنه وضوحاً ودليلاً ، (٣) . ومعنى هذا أن كل طبقة قد أصبحت لها صفات ثابتة ينبغى على الشاعر أن يبرزها إذا كان بسبيل مدح شخصية منها . وهنا بدأت تظهر الصورة المثالية

(١) ابن رشيقة الممددة ، ج ١ ص ١٤٨

(٢) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٨ .

(٣) الأمدى : الموازنة ، ص ٢١١ .

في قصيدة المدح كما سبق أن ظهرت — ورأيناها — في قصيدة النسيب ؛ فكما كان هناك صورة مثالية للمرأة في الشعر العربي ، تدخل فيها كل امرأة ولا تميز امرأة بذاتها ، فكذلك الأمر في قصيدة المدح ، أصبحت هناك صورة مثالية للممدوح إذا كان قائداً مثلاً ، فيدخل فيها كل قائد ، ولا شكاد تميز قائداً بذاته . وكل الصفات المثالية التي كان الشاعر يصف بها ممدوحه لم تكن تقوم من حيث هي تعطى صورة حقيقة وصادقة للممدوح بمقدار ما تقوم من حيث نجاحها في أن تجعل المثال عظيماً وكاملاً . ويدعو أن هذه أيضاً كانت وجهة نظر النقاد ؛ فبجانب أنهم كانوا يحذرون الشعراء من أن يمدحوا رجلاً من إحدى الطبقات بالفضائل والصفات الحميدة التي للآخر ، فإنهم كانوا يقدرّون الإتيان بأعلى صورة ممكنة للممدوح ، (١) .

وهكذا فسرت عبارة عمر تفسيراً أبعدّها عن الهدف الأخلاقي الذي ربما كان عمر قد هدف إليه ، فتحورت لكي تخضع للوضع الاجتماعي الذي تمثل فيه الطبقة والعنصرية بعد عمر بوقت قصير . وخضع الشاعر لهذا التفسير ، وخضع له الناقد ، فتعاونوا بذلك على تكيف شكل بذاته للقصيدة ، بل تعاون المجتمع كله على تكيف الاعتبارات الخاصة بهذه القصيدة كما رأيناها .

وكما كان الممدوحون طبقات فقد كان الشعراء طبقات كذلك ، وترتيبهم في الطبقات يأتي بحسب طبقات من مدحهم ، وكية ما لهم من شعر في هؤلاء الممدوحين . والشاعر يترقى حتى تكون أعلى طبقة يصل إليها هي الطبقة التي تحتكر امتداح الخليفة ، وتقوم في البلاط بهذه الوظيفة الرسمية . فإذا اجتمع أكثر من شاعر على امتداح الخليفة فهم جميعاً طبقة ، ويصعب تفهيم واحد منهم على الآخر . كان جريز والفرزدق والأخطل مداحين لبني أمية ، ولذلك

Elkót A. , Arab Cenception of Poetry as Illustrated in (١)
Kitāb Al-Muwāzanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi, a Thesis
submitted for the Ph. D. degree, manuse. 1950, p. 173.

كانوا يعدون طبقة واحدة، وكانت بطبيعة الحال هي الطبقة الأولى، واختلفوا
أيهم يقدم على الآخرين ، وكانت الآراء متضاربة ، ولكن الميل كان نحو
تقديم الأخطل . والواقع أن الأخطل كان أكثر الثلاثة اتصالاً بالبيت
الأموي ومدحاً لخلفائهم . وكانت مهمته أشبه بوظيفة في الدولة ، ومن ثم
— عندى — كان الميل إلى تقديمه .

وكما كان الشعر يكتسب قيمة من الشخصية التي يوجه إليها ، كان كذلك
يكتسب قيمة من الشخصية التي صدر عنها . فالشعر الذي يصدر عن الخليفة
نفسه يروج ويروى وإن لم يكن رائعاً . فإذا صدر مثل هذا الشعر عن شخص
عادي فلن يهتم به أحد . وفي مقدمة كتاب القيمة يصور لنا الثعالبي هذا المفهوم
حين يتحدث عن منهجه في اختيار الشعر فيقول : « إن وقع في خلال ما أكتبه
البيت والبيتان مما ليس من أبيات القصائد ووسائط القلائد ، فلأن الكلام
معقود به ، والمعنى لا يتم دونه ، ولأن ما يتقدمه أو يليه مفتقر إليه ، أو لأنه
شعر ملك أو أمير أو وزير أو رئيس خطير أو إمام من أهل الأدب والعلم
كبير . وإنما ينفق مثل ذلك بالاتساع إلى قائلة لا بكثرة طائلة :

وخير الشعر أكرمه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد (١)
وهناك صورة لهذا المفهوم أقدم من الثعالبي نجدها عند ابن قتيبة ، فهو
يحدثنا عن شعر « يختار ويحفظ . . لنبل قائله ، كقول المهدي :

تفاحة من عند تفاحة جاءت فإذا صنعت بالفؤاد
والله ما أدري أبصرتها يقظان أم أبصرتها في الرقاد

وكقول الرشيد :

والنفس تطمع والأسباب عاجزة والنفس تهلك بين اليأس والطمع
وكقول المأمون في رسول :

(١) الثعالبي : القيمة ، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٨ ، ص ٧ من المقدمة .

بعثتك مشتاقاً ففرت بنظرة وأغفلتني حتى أسأت بك الفلنا

.. وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه (١)

وهكذا تتحكم مكانة الشخص الاجتماعية في تقديم شعره ، فيكون من العوامل التي تؤثر في ذبوع شهرته ودورانه على الألسن أن يكون قائله شخصية خطيرة .

وهناك مظهر ثالث للأساس الاجتماعي في النقد العربي لا يقل خطره عن المظهرين السابقين ، يتمثل لنا في مفهوم « الخاصة » و « العامة » . كانت العامة تتطلب في الأدب صورة بذاتها ، وكان على الشاعر — إذا أراد أن تذيع شهرته — أن يتبع هذه الصورة ، « كان الذوق العربي العام يؤثر سهولة الألفاظ ؛ ولذلك كان جرير أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة ، فقد كانت لغة جرير هي اللغة السهلة التي يفهمها أكثر الناس ، فأما الفرزدق والاخلط فلغتهما يؤثرها العلماء . أما الأغراض التي كان الذوق العام يفضلها على غيرها فأربعة : النسب والفخر والمديح والهجاء ؛ يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع . . وكان الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية . فما صورها من الأغراض كان أفضل ، ومن أحسن تصويرها كان أشعر » (٢)

وهنا أصبح موقف الشاعر حرجاً . ترى أى الطبقتين يرضى ؟ أيرضى العامة ويضرب برأى الخاصة عرض الحائط ، أم تراه يرضى الخاصة فيفقد عامة الشعب ؟ مشكلة طريفة ولا شك ، حاول الكثيرون حلها ، واتجه حلهم إلى أن يراعى الشاعر الطبقة التي يتوجه إليها ، فيرضى العامة إن كان يخاطب العامة ، ويرضى الخاصة إن كان إلى الخاصة قصد . ولكن يبدو أن هذا الحل لم يكن موفقاً كل التوفيق ، لأنه ترك الفرصة لقيام نزاع حول من رضى

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٢ .

عنهم الخاصة ، أى هؤلاء أفضل . فالبحترى مثلاً قد وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته ، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم ، فمن نفق على الناس جميعاً أولاً بالفضيلة وأحق بالتقدمة (١) . كانت هذه إحدى حجج أنصار البحترى الذين يفضلونه على أبى تمام ؛ فيرون أن الإجماع الشعبي يحكم للبحترى . ولم يكن أنصار أبى تمام أعجز عن أن يسوقوا الحجة المقابلة على تفضيل صاحبهم . فهذا الإجماع الشعبي لا خطر له — عندهم — فى الحكم على الأدب ، بل هناك أرسقراطية ذوقية هى صاحبة الرأى الأخير فى هذا الحكم . وقد رضيت الطبقة الأرسقراطية عن أبى تمام وقدمته على البحترى ، ولم يوافقهم العامة لقصورهم . وإنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه ، وقصور فهمه عنه ، وفهمه العلماء والنقاد فى علم الشعر . وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته ، لم يضره طعن من طعن بعدها عليه (١) .

وعلى هذا النحو يتعقد الموقف من حيث أريد له الحل . فالعامة لهم خطرهم فى رواج الشعر وذىوع شهرته ، والخاصة يستبدون بالحق فى الحكم ويجهلون العامة . ويصور لنا الأمدى فى موازنته الصراع بين الطبقتين أحسن تصوير .

ولكن ألا يمكن إيجاد الحل الذى يرضى العامة والخاصة جميعاً ؟ هذه محاولة أخرى ، وهذا هو الحل الوسط . فإذا كان العامة يتطلبون الألفاظ السهلة الدائرة على الألسن ، والخاصة تؤثر الألفاظ الخاصة وتحس فى ذلك ارتفاعاً باللغة عن السوق ، فإن الحل يكون فى أن يستخدم الأديب — كما يرضى هؤلاء وهؤلاء — الألفاظ الجزلة الممتازة . هذا الجزل المختار من الكلام . . هو الذى تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله فى محاوراتها . فمن الجيد الجزل المختار قول مسلم .

وردن رواق الفضل فضل بنى خالد فحط الثناء الجزل نائلة الجزل
بكف أبى العباس يستمطر الغنى وتستنزل النعمى ويسترعف النصل
ويستعطف الأمر الأبى بجرمه إذا الأمر لم يعطفه نقض ولا قتل (١)
وربما كان هذا الحل أكثر توفيقاً ؛ لأننا نلاحظ أنهم عندما أرادوا
أن يعرفوا البلاغة تعريفاً يرضى الطرفين المتنازعين قالوا : « البلاغة ما فهمته
العامه ورضيته الخاصة » (٢).

والخلاصة أن صورة القصيدة العربية ، والتقاليد الفنية التى تمثلت فيها ،
كانت إلى حد كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعية . وقد اتخذت هذه الاعتبارات
أساساً للنقد . وقد عرضنا صوراً ثلاثاً من هذه الاعتبارات الأولى أن
الشعر متفاوت درجته بتفاوت درجات المرجح إليهم ، كما أنه يحسن أو يفسح
بحسب مدى مراعاته درجات من يرجح إليهم . والثانية أن الشعر يتحكم فى
ذيوه وروايته واختياره شئ آخر غير فنيته ، تتحكم فيه المكانة الاجتماعية
لشخصية قائله . فيكتسب قيمته من هذه المكانة . والصورة الثالثة أنه كان
هناك تعارض بين الطبقة الشعبية وطبقة أرستقراطية العلم والذوق . وكلتا
الطبقتين كانت تتطلب أسلوباً بذاته لا ترضى عنه الطبقة الأخرى . واتضح
ذلك فى الموقف النقدي إزاء البحترى وأبى تمام ، ذلك الموقف الذى يصر
لنا وجهة الطرفين . ونلاحظ أن هذه الاعتبارات الاجتماعية التى اتخذت
أساساً للحكم لم يدخل فيها الاعتبار الذى يبحث عن الرسالة التى يؤدىها الشعر
للمجتمع ، تلك الرسالة الروحية والفكرية التى تكون سبيلاً من سبل الرقى .
(هـ) الأساس النفسى .

وكما وجد النقد الذى يعتمد على التقاليد الاجتماعية ويتخذ منها أساساً فى
الحكم فقد وجد كذلك النقد الذى يعتمد على الذات الناقدة ، ويتخذ من
إحساسها أساس الحكم . فإذا كان الأساس الاجتماعى يقيس الشعر بحسب

(١) المسكوى : الصنائع ، ص ٤٧ .

(٢) النويرى : نهاية الأرب ، ص ١٠

المواضع الخارجية فإن الأساس النفسى يقيسه بمشاعر الذوات المتفردة. ومن هنا بحثنا هذا الأساس فى هذا الموضع ، لأن مشاعر الذات المفردة لا تتحدث عن العناصر الموضوعية فى جمال الجميل ولكنها تتحدث عن الجميل الذى هو فيها ، واختلاف الأفراد فى هذه الحالة سترك الفرصة لأن يطلق على الشيء الواحد أنه جميل وقبيح فى وقت واحد ، إذا حكم عليه عدة أفراد . فهذا النوع من الحكم لا ينصب إذن على الصورة الأولى التى تشمل على صفات تكون فى مجموعها مفهوم الجميل . حتى الذرع الفسيولوجى من الأحكام فإنه وإن اعتمد على الحواس التى تتلقى الأشياء ، وحكم بناء على استجابة الحواس للشيء المتلقى ، فإن تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة . فأنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرنى بالدم ، ويفضله غيرى لأنه يذكره بالورد ، فيختلف بذلك حكمنا لاختلاف تفسيرنا .

وإذا رجعنا إلى النقد العربى وجدنا صورا لفهم الموقف النفسى بالنسبة للحكم النقدى . ونقرأ الصورة العامة عند ابن طباطبا حين يقول: «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف بها ، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدث لها أريحة ووطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت» (١) . . فهنا يربط ابن طباطبا بين حالة المتلقى النفسية وارتباط الحكم على الشيء المتلقى بها .

وقد سبق أن رأينا أن الشخص فى مثل هذه الحالات يقرم بعملية ربطية من خلال نفسه بين أشياء خارجية ، أو يشارك الآخرين انفعالهم ، أو يصنع انفعاله فى الشيء ، أو يتمثل فى الأشياء أشخاصاً حية ، أو يحكم بحسب نوع النشاط الفسيولوجى الذى يثيره فيه الشيء . وسنستعرض الآن هذه

الصور من المواقف النفسية التي تتخذ أساساً للحكم في بعض الحالات كما تمثلت في النقد العربي.

ويمثل لنا الصورة الأولى ما يروى من أنه «اجتمع رهط من شعراء تميم في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمخبل السعدي وعبد بن الطيب وعمرو بن الأهتم ، اجتمعوا قبل أن يسلموا ، وبعد مبعث النبي ﷺ وتذاكروا أشعارهم ، وقال بعضهم : لو أن قرماً طاروا من جودة أشعارهم لطارنا . فتحاكوا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن حذار الأسدي أو غيره في رواية ، وقالوا له : أخبرنا أينما أشعر . فقال : أما عمرو فشعره برود يمينه تطرى وتنشر ، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك ، أو قال له : شعرك كاحم لم ينضج فيؤكل ، ولا ترك نيتاً فينتفع به ، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقها على من يشاء من عباده (١) . وأما أنت يا عبد فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء ، (٢) . فهنا يربط الناقد بين هذه الأشعار وصور خارجية ، كل صورة منها لها إيحاءها الخاص ، وكأنه من خلال هذا الإيحاء قد حكم على الشعر .

والصورة الثانية هي الموقف الذي يشارك فيه الناقد الفنان شعوره . وهذا معناه أن الفنان يودع عمله الفني شعوراً بذاته ، فإذا قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربة هي تجربته الخاصة كذلك ، أو هي تجربته التي يمكن أن يقرم بها أو يتمنى أن يقوم بها . ومن ثم فهو يرضى عن الشعر ويمثل لنا ذلك أن يونس قد تمثل بقول عدي بن زيد

(١) نلاحظ نوعاً من الاضطراب في هذا الخبر ، فقد ذكر في أوله أن اجتماعهم كان قبل أن يسلموا ، وهو في حكمه على المخبل يصف شعره بعبارة تحمل طابعاً استهزائياً . وهذا يحمل أن تكون هذه الأحكام قد وضعت فيما بعد . ومهما يكن من شيء فإن التصديق التاريخي لا يعني بقدر ما نعطينا دلالة الصورة .

(٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٣ - ١٤

أيها الشامت المعير بالدهر ر أنت المبرأ الموفر
 أم لديك العهد الوثيق من الأيام أم بل أنت جاهل مغرور
 فقال : لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه (١) .
 فهو هنا يقرر أن الشعور الذي يجده في البيتين هو شعره الذي كان يتمنى
 أن ينقله بنفس الطريقة أو بمثلها ولكن ينبغي أن نعلم أن هذا الرضاء
 لا يحمل أى حكم جمالى بالمعنى الدقيق ، لأن هذا التقرير يختلف تماماً عن
 مسألة ما إذا كان الشعور فى صورته الموضوعية ممتعاً ، وما إذا كان
 الموضوع ، من ثم ، جميلاً أو لم يكن (٢) .

والصورة الثالثة هى صورة «الاتحاد الفنى» . وإذا كنا رأينا فى الصورتين
 السابقتين تميزاً بين الذات والموضوع ، فكانت الذات شيئاً غير الموضوع ،
 فإنه فى الاتحاد الفنى تفتى الذات فى الموضوع أو يفنى الموضوع فى الذات بحيث
 يصبحان شيئاً واحداً . وقد سبق أن عرضنا مفهوم الاتحاد الفنى . وعند
 ابن قتيبة نقرأ حكماً نقدياً يصور لنا مفهوم الاتحاد الفنى فى بساطة واختصار
 فيخيل للإنسان أن صاحبه كان يتمثل نظرية الاتحاد الفنى تمثلاً صادقاً . وهذا
 الحكم هو : «أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرع منه» (٣) . ولم يخف
 ابن قتيبة إعجابه بهذا المفهوم حين صدر هذه العبارة بقوله «ولله در
 القاتل» . فأشعر الناس من جعلك تعيش فى شعره فتكون أنت هذا الشعر .
 وصلة الحكم على هذا النحو بالقيمة الجمالية شأنها شأن الصورة السابقة .

ثم تأتى الصورة الرابعة ، وهى الصورة التى يجسم فيها المتلقى الموضوع فى
 شخصيات حية ، وتكون لهذه الشخصيات إشعاعات خاصة هى بمثابة الحكم
 الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع وقد كان ابن الأثير صريحاً

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٣١ — ٣٢ . وراجع دلالة مثل هذا الحكم عند
 ديكاس Du Cassé فى ص ٣١٦ من كتاب كاريت Philosophies of Beauty : Carritt

(٢) Ducasse quoted by Carritt; Ibid., P. 316

(٣) ابن قتيبة . الأشعر والشعراء ، ص ٢٠

وواضحاً أيضاً حين صور هذا المفهوم بقوله : «واعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البشر؛ فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج . ولهذا ترى ألفاظ أئى تمام كأنها رجال قدر كبروا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد ، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى (١) . ومن هذا يريد ابن الأثير أن يجعل بعض الألفاظ أحسن من بعض . يتضح ذلك من تفريقه بينها على أساس الأشخاص الذين يتجسمون فيها ، كما يتضح من حملته على الذن لم يفرقوا بينها وقالوا إنها حسنة كلها حين يقول :

« وقد رأيت جماعة من الجهال إذا قيل لأحدهم إن هذه اللفظة حسنة وهذه قبيحة أنكر ذلك وقال كل الألفاظ حسن ، والواضع لم يضع إلا حسناً ، ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة الغصن ولفظة العسلوج ، وبين لفظة المدامة ولفظة الأسفنت ... ومماثلة في هذا المقام إلا كمن يسوى بين صورة زنجية سوداء مظلمة السواد ، شوهاء الخلق ، ذات عين حمرة ، وشفة غليظة كأنها كوة ، وشعر قطط كأنه زبيبة ، وبين صورة رومية بيضاء مشربة لحمرة ، ذات خد أسيل ، وطرف كحيل ، ومبسم كأنما نظم من أقاج ، وطرة كأنها ليل على صباح . فإذا كان بإنسان من سقم الفكر أن يسوى بين هذه الصورة وهذه فلا يبعد أن يكون به من سقم الفكر أن يسوى بين هذه الألفاظ وهذه . ولا فرق بين النظر والسمع في هذا المقام ، فإن هذا حاسة وهذا حاسة ، وقياس حاسة على حاسة مناسب . فإن عائد معاندى هذا وقال : أغراض الناس مختلفة فيما يختارونه من هذه الأشياء ، وقد يعشق الإنسان صورة الزنجية التي ذممتها ويفضلها على صورة الرومية التي وصفها ، قلت في الجواب : نحن لانحكم على الشاذ النادر ، والخارج عن الاعتدال ، بل نحكم

على الكثير الغالب . . (١) . فكما أن للأشخاص وقفاً بذاته في النفس
فكذلك الألفاظ ، لأنها تشبه الأشخاص تماماً

والحق إن التشخيص عملية نفسية صرف ، فنحن الذين تتمثل في اللفظ
المهابة أو الدماعة ، وإلا فهي بعيدة كل البعد عن هذه أو تلك . ونسوق هنا
حادثة طريفة جرت بين الرشيد والمفضل الضبي تكشف لنا عن ذلك اللون
من النقد القائم على أساس من التشخيص النفسي : فإن قتيبة يروى لنا أن
الرشيد قال للمفضل الضبي : « اذكر لي بيتاً جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة
الفكر في استخراج خبيثة ثم دعني وإياه . فقال له المفضل : أتعرف بيتاً
أوله أعرابي في شملته ، هاب من نومته ، كأنما صدر عن ركب جرى في أجفانهم
الوسن ، فركد يستفزهم بعنجهية البدو وتعجرف الشدو ، وآخره مدني رقيق
قد غذى بماء العقيق ؟ قال لا أعرفه . قال هو بيت جميل بن معمر :

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا

ثم أدركته رقة المشوق فقال :

أسألكم هل يقتل الرجل الحب ؟

قال صدقت فهل تعرف أنت الآن بيتاً أوله أكرم بن صيني في أصالة
الرأي ونبل العظة ، وآخره أبقراط في معرفته بالداء والدواء ؟ قال المفضل :
قد هزلت علي ، فليت شعري بأي مهر تقترع عروس هذا الخدر ؟ قال :
يا صغائك وإنصافك ، وهو قول الحسن بن هانئ :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ودأوني بالتي كانت هي الداء (٢)

فالرشيد يتمثل له في الشطر الأول من هذا البيت أكرم بن صيني ، وفي
الشطر الثاني أبقراط . وهو من خلال هذا التمثيل يحكم على البيت . فالحكم
هنا مرتبط بعملية التشخيص التي قام بها الرشيد ، وقام بها قبله المفضل .

(١) ابن الأثير : نفسه ، ص ٩٠ .

(٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٩٣ - ٩٤ .

وطبيعى أنه ليس فى البيت شىء من أكثم أو أبقرط ، وإنما هذا ماتمثل للرشيده بالذات . وحين يرافقه المفضل فإنه فى هذه الحالة يكون قد أذعن لإثارة الرشيد ، فتمثل فى البيت شخصيتى أكثم وأبقرط ولكن من خلال شخصية الرشيد نفسه . ومعنى هذا أن التشخيص عملية ذاتية صرف . والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولاً ، ثم هو قد يكسب أنصاراً آخرين عندما ينجح فى أن يثير فيهم إثارة مماثلة .

والصورة الأخيرة من صور الأحكام القائمة على أساس نفسى هى الصورة التى يكون فيها الحكم نتيجة إثارة فسيولوجية أو جنسية . وهذا الحكم يوجه ما فى العمل الأدبى من إثارة حسية وجنسية تنجح اللغة عادة فى إعطائها . وكأننا فى العمل الأدبى نمارس حياة حسية تتمثلها فى الألفاظ ، وفى إشعاعات الألفاظ ، وفى الدلالات الرمزية للألفاظ . ومن ثم لا نملك إلا أن نصف هذه الألفاظ بأوصاف حسية لعبت فيها الحواس من قبل دوراً ملحوساً . وألفاظ (العذوبة ، الجزالة ، السهولة ، الرهانة ، السلاسة ، النصاعة ، الرونق ، الطلاوة) التى يستخدمها العسكري (١) فى وصف الكلام كلها ترجع إلى خبرة حسية .

وكذلك الألفاظ التى يستخدمها ابن الأثير (٢) (حلوة ، حادة طنانة ، رنانة ، غثة ، باردة) هى من هذا النوع الذى يصور لنا خبرة حسية . وترتبط هذه الخبرة بحالة نفسية خاصة تجعل لهذه الألفاظ مفهوماً نفسياً . والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسى البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقها وتنفر عما يضاده ويخالفه . والعين تألف الحسن وتقضى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر للعنتن ، والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب الرابع وينزوى عن الجهير الهائل

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٤١

(٢) ابن الأثير المثل السائر ص ١١٦

واليد تنعم باللين وتتأذى بالحشن د (١) . فنحن نتمثل في الألفاظ صوراً حسية سبق أن رطينا عنها أو نفرنا منها ، وهذه الصور تتقاسمها الحواس جميعاً كما بين العسكري .

ومن صور الأحكام التي تمثل لنا هذا النوع ما يروى من أن أبا عمرو بن العلاء وصف شعر ذى الرمة بأنه د أبعاد ظباء . لها مشم في أول شمتها ، ثم تعود إلى أرواح البعر (٢) . وكان أبا عمرو يتذوق شعر ذى الرمة بأفقه ، فهو يجد له رائحة طيبة عند أول شمة ، ثم ماتلبث الرائحة أن تبدد . وطبيعى أن أبا عمرو يريد من خلال هذه الصورة أن يحكم على شعر ذى الرمة بأن له جمالا يروع عند أول وهلة ثم ما يلبث الجمال أن يتبدد أمام المدقق ، ولكنه لم يصدر هذا الحكم إلا بعد تجربة حسية عرف فيها أثر رائحة أبعاد الظباء في حاسة الشم . فهو يربط بين تجربة حسية قديمة وشعر ذى الرمة ، فيحكم عليه من خلال هذه التجربة التي تمثلت له كذلك في هذا الشعر . ولا شك أن التجربة الحسية في ذاتها ليست خاصة بأبى عمرو ، فكل إنسان يتمتع بحاسة شميمة سليمة يجد لأبعاد الظباء رائحة طيبة عند أول شمتها ، ولكن المشكلة هنا هي أنه ليس كل إنسان يتمثل في شعر ذى الرمة أبعاد الظباء كما صنع أبو عمرو . قد يتأثر البعض بحكمه فيتمثلونها فيه ، ولكن يظل الآخرون يجدون في شعره شيئاً آخر . وإذن فالحكم الصادر على أساس من تمثل لصور مثيرة حسياً في العمل الفني حكم شخصى لأن هذه الصورة لا تتمثل عادة لكل إنسان . وهو — بعد — حكم ما يزال بعيداً عن مسألة ما إذا كان العمل الفني في ذاته فيه عناصر جمالية أم لا

وهكذا تتضح لنا في النقد العربى صور من الأحكام القائمة على أساس نفسى ، فأحياناً يربط الناقد بين شيئين خارجيين من خلال نفسه ، وأحياناً

(١) العسكري : الصناعاتين ، ص ٤١ ،

(٢) المرزبانى : الموشح ، ص ٣٦٢ .

يحد العمل الأدبي مصوراً ما بنفسه ، وفي بعض الحالات يتمثل نفسه متحدة بالشئ الخارجى ، وفي حالات أخرى يتمثل فى الأشياء أشخاصاً لهم صفات خاصة معروفة . ثم هو قد يحكم بحسب الإثارات الحسية التى تثيرها فيه الألفاظ فى العمل الأدبى أو العمل الأدبى كله . والحكم فى كل هذه الحالات لا يصور جمالاً موضوعياً ، أو لا يتحدث عن الجمال على الإطلاق ، وإنما يصور لنا علاقة العمل الأدبى بمتلقيه الفرد ، وهو دائماً يصدر نتيجة لاعتبارات خاصة بهذا الفرد ، فى حين رأينا الأساس الإجتماعى يهتم بالاعتبارات الخاصة بالمجتمع .

هذه هى الأسس الجمالية بالمعنى العام كما تتشمل فى النقد العربى . وهى أسس تتضح فيها بصفة عامة ذاتية الأحكام ونسيتها ، وهذه الأحكام ليست كثيرة فى النقد العربى الذى كان يبحث عن الجمال عادة فى الصورة الأولى من العمل الأدبى لا يعتدأها ، وهو إذا تعداها — كما هو الشأن فى أساس المنفعة والأساس الأخلاقى — لم يحفل كثيراً بما وراءها ولم يقف عنده ، بل ربما وقف عنده ليثبت فقط أن العناية بهذا الدما وراء ، تجنى عادة على جمال الصورة الأولى ، ومن ثم كان النقد الموجه إلى الصورة الأولى ، أى النقد الجمالى الصرف ، يتمتع بعناية فائقة . فلنمض الآن إليه .

— ٢ —

ومالنا من سبيل إلى الحديث عند النقد الجمالى حتى نقف مرة أخرى عند مفهوم الصنعة الذى كان سائداً فى الأدب العربى لتبين ما كان له من أثر فى توجيه النقد فى أغلبه هذه الوجهة . وإذا كنا قد انتهينا فى بحث الأساس الجمالى البحت إلى أنه يعتبر أن عناصر الجمال تتمثل فى الشئ الجميل ، وأن كشفها يحدث متعة فى ذاته ، فإننا سنجد هذا المفهوم سائداً وواضحاً عند نقاد العرب ، وهم يتخذون منه البداية لدراساتهم . فإذا كنا قد رأينا هاربارت يحمل على استخدام الألفاظ العامة فى وصف الجميل من حيث هى تجمع إلى الذاتية خطأ التجريد ، ويدعو إلى البحث عن كل عنصر من العناصر المكونة للجميل ،

هكذا ذلك الشأن عند الجرجاني ، يبدأ من نفس البداية ، وهي أن الجمال يتحقق في الشيء الجميل . ويقول : لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ، وأن تصفها وصفاً مجملاً ، وتقول فيها قولاً مرسلًا ، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام ، وتعدّها واحدة واحدة ، وتسميها شيئاً فشيئاً ، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الأبريسم في الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع . وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر ، وطلبتها هذا الطلب ، احتجت إلى صبر على التأمل ، ومواظبة على التدبر ، (١) . فيدعو عبد القاهر الجرجاني كذلك إلى ضرورة الوقوف عند عناصر الجمال في الجميل ووضع اليد عليها .

وحين نضع أيدينا على هذه العناصر فنحسها فإننا نرضى عنها أو نرفضها بحسب موقعها من العقل ، فبحسب التوافق الطبيعي بين الطبيعة الخارجية ونظام عقولنا — كما رأينا — يكون الرضا أو الرفض . هذه العناصر المذكورة للجميل ، والتي يمكن أن نضع أيدينا عليها ، تتبع إذن القوانين الطبيعية المشتركة بين الطبيعة وعقولنا . وقد تمثل هذا الفهم عند ابن طباطبا حيث يقول : وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه كان فهو واف ، وما محه ونفاه فهو ناقص . والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها بما طبعته له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لامصادمة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقضى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشم الطيب ويأذى بالمتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر ،

والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهر الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المزدى . والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائر المعروف المألوف ويتشوف إليه وينجلي له ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجزول النكر ، وينفر منه ويصدأ له . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصبياً من كبر العي ، مقوماً من أود الخطأ واللحن ، سالماً من جور التأليف ، موزوناً يميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً ، اتسعت طرقة ولطفت مراحله ، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به . وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة ، وكان باطلاً محالاً مجزولاً انسدت طرقة ، ونفاه واستوحش عند حسه به ، وصدى له وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه ، (١) .

وهنا نجد أن الحواس هي الوسيلة إلى هذا الفهم وإدراك عناصر الجمال في الجليل . وقد سبق أن رأينا أن الحواس أيضاً هي الوسيلة للحكم على جمال الجليل في الصورة الفسيولوجية من الأساس النفسي ، فهل الأساس الجمالي هنا هو نفس الصورة الفسيولوجية أو الحسية من الأساس النفسي ؟ الواقع أنهما مختلفان ، والفارق بينهما جوهري ، لأن الأساس الحسي هناك يفسر من خلال المشاعر الوجدانية . فعندما يقال هذه الألفاظ باردة فإن البرودة تحس حقاً وترتجف لها النفس ، وعندما نقول : هذا الكلام تفوح منه رائحة عطرة فإن الرائحة العطرة إدراك حسي يحمل إثارة وجدانية . وليست البرودة أو الرائحة العطرة أجزاء أو عناصر تتمثل في الكلام وإنما هي تتمثل أولاً وقبل كل شيء في نفوسنا . أما الأساس الحسي هنا فهو وإن اعتمد على الحواس فإنه يرجع آخر الأمر إلى العقل ، فما تدركه الحواس لا يفسر بالفعال نفسي ولكنه يفسر في العقل ، والعقل يحكم عليه بالصحة أو الخطأ ، أو

(١) ابن طياطبا : عيار الشجر ، ، ورقة ٦ .

يرضى عنه أو يرفضه ، بمقدار ما يتمثل فيه للقوانين الطبيعية المتوافقة في الخارج وفي العقل ، فالأساس الحسى النفسى يضع في الأشياء مشاعر من خلال المدركان الحسية ، والأساس الحسى العقلى — إذا صح التعبير — يكشف في الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية . هذا يعتمد على الإثارات الوجدانية وذاك يكشف عن القوانين الطبيعية . ولذلك نجد أن الشعراء الذين اهتموا بالمعنى ، وكذلك النقاد . كانوا بدورهم يقدرون التشبيهات والاستعارات بمقدار ما يتضح فيها من شبه بالأشياء الطبيعية . وعلى هذا فالبيت الآتى لابن المعتز في الهلال : وانظر إليه كزورق من فضة . . . كان يعدقة في التشبيهات التامة ، وإن كان لا يدل على إحساس صادق بالهلال ، ولا يمكن أن يكون الزورق الفضى سوى نتيجة لعملية عقلية باحتة (١) ، فكل عنصر من عناصر هذا الشكل يتساوى مع ما يوازيه من ذاك ، ولكن هل يثير الهلال في النفس نفس الشعور الذى يثيره الزورق الفضى المحمل بالعنبر؟ كل شخص له خبرة نفسية يستطيع أن يحجب بالسلب ، ومن ثم يكون التشبيه فاشلا ، لأن ما يثيره المشبه لا يثيره المشبه به . وهكذا يكون التشبيه في حالة فاشا ، ويكون هو نفسه من وجهة أخرى فاشلا . ونحن وإن كنا قد اعتمدنا في الحالتين على حواسنا نفس الاعتماد لإلأنا في الحالة الأولى تلقينا الإدراك الحسى في العقل ، وفي الحالة الثانية تلقيناه في الوجدان . والعقل يستكشف — كما قلنا — والوجدان يفرز ويعطى . فإذا كان الاتجاه السائد إلى أن الجمال في الأشياء ونحن نستكشفه — كما قال الجرجاني فيما أشرنا إليه وشيكا — فإن الطبيعى أن ينصرف اهتمامهم إلى الموطن الذى يمكن أن تنضبط فيه العناصر الموضوعية للشئ الجميل وهو الصورة الأولى . ففي التشبيه الماضى لابن المعتز لم يتجاوز الناقد الصورة الأولى للزورق المحمل بالعنبر إلى الإثارة الوجدانية (أو الصورة الثانية)

التي يثيرها هذا الزورق . وكذلك الأمر مع الهذال . ولكنه اكتفى بأن يلبس عناصر الصورة الأولى هنا وعناصرها هناك ، ويطابق بينها فيجدها تتطابق — عقلياً — تطابقاً تاماً ، فيحكم بنجاح التشبيه . وهكذا يتحدد الجمال عندهم في هذه الصورة الأولى حتى عندما يتكلمون في المعاني ، لأن حديثهم في المعاني هنا لا يتجاوز العنصر المكاني من الصورة الأولى كما سبق أن رأينا .

وعلى هذا النحو يأخذ مفهوم الصنعة في النمو لأن المعاني الشعرية لم تعد شيئاً يستكشف فيه جمال ، وإنما الجمال يتمثل في الصورة التي توضع فيها هذه المعاني . فهذه المعاني كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر ، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة (١) ،

وقد اندفع النقاد بصورون الاهتمام بالصورة حيث يتمثل الجمال تحت قضية « اللفظ والمعنى » . فبعض العلماء يذهب إلى أن « المعاني » موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المديح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها . لم يكن للمعنى قدر وبعضهم — وأظنه ابن وكيع — مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة فإن لم تقابل الصور الحسنة بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد

يجتست حقها وتضاءلت في عين مبصرها (١) .

ومعنى هذا أن مهارة الشاعر لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي تخرج منها هذه المعاني . وفي هذه الصورة تتركز كل خصائص الصنعة ، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها .

أما المعاني فهي « مشتركة بين العقلاء ، وربما وقع المعنى الجيد للسوق والنبتى والزنجى . وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ . ورصفها وتأليفها ونظمها (٢) » . ومن ثم أنذر بعض الأدباء الناس حسن الألفاظ (٣) . ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرابعة والأشعار الراقية ما عملت لإفهام المعاني فقط ، لأن الردىء من اللفظ أن يقوم مقام الجيد منها في الإفهام ، « وإنما يدل على حسن الكلام وإحكام صنعته ورونى ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مبادئه وغريب مبانيه فضل قابله وفهم منشئه » ، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني . (٤) ،

إن المادة قد تكون واحدة ، ولكن اختلاف الصور التي تعرض فيها هي التي تعطيها قيما جمالية مختلفة . الحجرة الواحدة كما قال أفلاطون في محاورته يقبل صوراً مختلفة ، وهو في بعض هذه الصور أجمل منه في بعضها الآخر .

أما وإن الحجر لم يتغير نزعته فإن هذا الاختلاف والتفاوت إنما يرجع إلى اختلاف الصور التي وضع فيها وتفاوتها . « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي

(١) ابن رشيق : العمد ، ج ١ ، ص ٨٢ .

(٢) العسكري : الصناعتين ، ١٤٩ .

(٣) الجاحظ : البيان والنتين ، ج ١ ، ص ٣٥٣ .

(٤) العسكري : الصناعتين ص ٤٢ ،

يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جوده العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة — كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم — كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام ، (١) ،

وهكذا تكاد حجج عبد القاهر هنا تكون مقنعة ، بل إننا لنلجح فى كلامه صورة صادقة متمثلة للفهم الجمالى الصرف ، وذلك حين يفرق بين نوعين من الحكم النوع الأول عندما تحكم بين خاتمين فنفضل أحدهما على الآخر لأن فضته من نوع أجود ، وكذلك عندما نحكم على بيتين فنفضل أحدهما على الآخر من أجل معناه . والنوع الثانى عندما تحكم على الخاتمين والبيتين من حيث الصنعة التى تتمثل فى الصورة التى وضعت فيها الفضة أو وضع فيها المعنى . فالحكم الأول عنده ليس حكماً جمالياً فى شيء ، لأننا لم ندخل فى اعتبارنا الصورة التى تجعل من المادة نوعاً بذاته له مفهوم خاص . فالضرورة هى التى تجعل هذه الفضة خاتماً أو غير خاتم ، وهى نفسها التى تجعل المعنى شعراً أو غير غير شعر

فإذا فضلنا بين الخاتمين من حيث هما خاتمان ، وبين البيتين من حيث هما بيتان من الشعر ، فإننا فى هذه الحالة نفاضل بين ضرورة وصورة ، وعندئذ يكون حكمنا جمالياً بالمعنى الصحيح . فالحكم الجمالى هو الذى يقف عند الضرورة الأولى ، ويفاضل بين الأشياء بحسبها .

ويترتب على هذا الفهم أن المادة في ذاتها قد تكون جيدة ، فإذا وضعت في صورة قبيحة ذهبت جودتها . وكذلك قد تكون هذه المادة عادية ، فإذا عرضت في صورة جميلة بدت رائعة معجبة ، د وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه ، (١) . ويصور لنا هذا المفهوم ابن الأثير حيث يقول د إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بالفاظ فقط بل هي خدمة منهم للبعاني . ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فإننا نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذادة لفظة وسوء العبارة عنه ، (٢) ويقول أبو هلال : .. إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذبا . وسلساً سهلاً ، ومعناه وسطاً ، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرابع النادر ، كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو مناسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائج
أخذنا باطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
وليس في هذه الألفاظ معنى ، وهي رقيقة معجبة ، ، (٣)

ويترتب عليه أيضاً د أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً حسناً يبنياً غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدهح والذم . بل ذلك . يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها ، (٤)

الصورة إذن هي ميدان العمل الذى تظهر فيه مقدرة الشاعر ، ويبرز

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٣ — ٤

(٢) ابن الأثير : اللؤلؤ السائر ص ٢١٢ (٣) العسكري : المصناعتين ص ٤٢ .

(٤) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٣ — ١٤ وقراءة المقدمة الدينارية من مقامات الحريري تؤكد لنا هذا المعنى .

تمكنه من الصنعة . والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات . فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة ، وليست أنيقة بما هي قطعة من الخشب ، لأن الخشب وحده لا يعطى شيئاً ، والصورة هي التي تجعله يعطى كل شيء ، فإذا كانت التجارة صناعة لها أصولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صوراً رائعة جميلة ، فكذلك للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، (١) فإذا لم يكن الإنسان يستطيع أن يعرف الدينار الزائف بلون أو مس أو طراز أو حس أو صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فكذلك الأمر في الشعر ، لا يستطيع كل إنسان أن يعرف الجيد من الرديء حتى يكون عارفاً بدقائق هذه الصنعة متى تحمل ومتى تكون رديئة . أو بعبارة أخرى فإن المعرفة بالشعر هي معرفة بدقائق الصنعة . وليست هذه المعرفة مبتذلة لكل الناس ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقة ، (٢) كما يقول البحترى وقبله أبو نواس . ولم يكن البحترى وأبو نواس وحدهما اللذين قررا هذه الحقيقة ، بل هي حقيقة قررها كثير من النقاد ، لأن الأساس الذي قامت عليه أساس عام ، وهو أن الشعر صنعة .

وكثيراً ما يشبهون الصنعة الكلامية بصناعة النسيج . فالشعر عندهم كلام منسرج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، (٣) وليس هذا التشبيه من عمل المحدثين ؛ لأن الصناعة قديمة في الشعر العربي ، تمتد حتى العصر الجاهلي . ولذلك فنحن نستطيع أن نرد هذا التشبيه إلى ذلك العصر . ويؤيد ذلك ما يرويه ابن سلام من أن المهمل الشاعر كان يسمى عدياً ، وإنما سمي مهملًا لاهله شعره كهله الثوب ، وهو اضطرابه واختلافه ، من ذلك قول النابغة :

(١) ابن سلام . طبقات الشعراء ، ص ٣

(٢) صاحب بن عباد : الكشف عن مساوئ المتنبي ، ط القدس ، ص ٥

(٣) أبو هلال العسكري الصناعات ، ص ٣٤

أفأك بقول هلهل النسيج كاذب ، (١) .

ولكن كيف كان ينسج الشعراء كلامهم شعراً؟ والجواب عن هذا السؤال من صميم تصور النقد العربي سيعطينا الفرصة لمعرفة أساس كثير من الصور التي ستصادفها في أثناء تبيين العناصر الموضوعية في الشعر الجليل .

وينقل إلينا العسكري في الإجابة عن هذا السؤال خبراً يوجز فيه الجواب بإيجازاً فيقول : « وأخبرني أبو أحمد قال : كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرّك نتعلم منه الشعر ، فقال لنا يوماً : إذا وضعت الكلمة مع لفقها كنتم شعراء ، (٢) . وهذا الإيجاز لا يجعلنا نعرف الخطوات التي تتم فيها عملية النسيج ، فاللفظة توضع بجانب لفقها . ثم ماذا ؟ . ولكن هذا النص على إيجازه يدلنا على أن هذه المبادئ الفنية كانت دروساً تلقن في المدارس الأدبية ، وهي بذلك تمثل المبادئ العامة التي يأخذ بها أغلبية المتأدين .

وكلنا نذكر حديث بشر بن المعتمر (٣) في نصائحه التي يقدمها إلى كل من يريد تعاطى الشعر ، ولكنها نصائح أقرب منها إلى أن تكون تحليلاً للعملية الشعرية ، لم أجد — فيما قرأت من النقد العربي — بين وصف هذه العملية وصفاً موصفاً مفصلاً كابن طباطبا . ومهما يكن في تصويره من عيب فإنه التصور الذي يتفق ومفهوم الصنعة السائد في الأدب العربي . يقول ابن طباطبا : « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحضر المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثراً ، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقها ، والوزن الذي سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه ابتداءً وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٣

(٢) العسكري : الصنائع ، ص ١٠٧

(٣) راجع ذلك الحديث في البيان ، والتبيين للجاحظ ، ط السندوني ، ج ١ ص ١٥٩ وما بعدها

من المعاني على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها أبيات تكون نظاماً لها ، وسلساً جامعاً لما تشقت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإذا اتفق له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشا كاه ، ويكرن كأنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفريق ويسديه . ولا يهمل شيئاً منه فيدثينه ، وكالنفقاس الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكنائظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والتمين الرايق ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها . وكذلك الشاعر ، إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها . . . (١)

ونستخلص من هذا اللفهم أن :

(١) - الفكرة تكون نثراً أولاً ثم تترجم شعراً

(ب) في ترجمتها شعراً تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية .

(ج) يصنع كل بيت على حدة ، مستقلاً بأحد المعاني ، ثم يترك جانباً حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعاني .

(د) لا تكون هذه الأبيات متصلة حتماً ، فيصل الشاعر بينها بأبيات أخرى تشد بعضها إلى بعض .

(هـ) إذا اتضح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف فإنه يرمه ، ويبدل
بـألفاظ ألقاها أوقع .

(و) قد يأخذ قافية أحد الأبيات ليضعها لبيت آخر وإن كان معناه
خضد معنى البيت الذى كانت فيه أولا ، إذا وجد أن موقعها فى البيت الثانى
أحسن ، ثم يبحث للبيت الأول عن قافية .

هكذا كانت تفهم صناعة الشعر وهو فهم - كما رأينا - يقوم على
العناية بالشكل دون المحتوى . وبهذا الشكل يكون التفاضل . ولعمل الشكل
الجميل طريقة خاصة هى التى وصفها ابن طباطبا . ويسكفينا فى هذه الطريقة
لحم الأبيات المفردة بعضها ببعض ونزع قوافى بعض الأبيات وتأليف
أبيات لها تركب عليها حتى نعرف إلى أى مدى كانت عناية الشاعر
بصناعة الشكل .

ولا نريد أن نطيل الوقوف هنا عند هذا الفهم للشعر لأننا سنعود إليه
فى المقارنة ، ولكن ينبغى أن نتذكر هنا أن هربارت قد جعل الاهتمام
بالمعبر عنه رومنتيكية وليس استيطيكية ، فى حين أن الاهتمام بجمال التعبير
نزع كلاسيكية استيطيكية . وأمام هذا الاهتمام بالصورة الأولى فى النقد
العربى نستطيع أن نطلق عليه أنه نقد كلاسيكى استيطي بالمعنى السابق .
ولمعان العرب فى إعطاء هذه الصورة لا يترك مجالا للتردد فى وصف نزعتهم
هذا الوصف . ويعطينا ابن رشيق أوضح صورة لهذا الإمعان حين يقول :
« ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجردة ، ثم وقع فى معناه
بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، ولم تثر فيه الكلفة ، ولا ظم عليه التعمل ،
كان المصنوع أفضلهما ، (١) »

والنتيجة أن الجمال عند العرب يتحقق فى الشيء . وفى العمل الأدبى يقوم
الشاعر بعمل صرورة للمعنى تتحقق فيها عناصر الجمال . والصورة المصنوعة

أفضل من الصورة الطبيعية ، على أساس أن الجمال في الصنعة كامل ، في حين أنه في العمل الطبيعي لا يكون كاملاً — تبعاً لما سبق أن ورد في حديث ابن حيان .

وتحقق عناصر الجمال في العمل المصنوع أمر يحكم فيه العقل ، والحواس هي التي تتخذ معبراً تنتقل عليه لكي تتمثل للعقل . ويتوقف هذا الحكم بالجمال أو القبح على مدى ما في هذه العناصر من توافق مع الصورة الكاملة للقوانين الطبيعية كما تتمثل في الخارج وفي العقل . وقد حاول النقاد العرب أن يحددوا بعض هذه العناصر الجمالية وإذا كنا قد رأينا من قبل أن العنصرين المشتركين في كل الفنون هما الإيقاع والعلاقات ، فإننا سنصنف فيما يلي هذه العناصر تحت هذين المفهومين الكبيرين .

(١) الإيقاع :

وقد سبق أن رأينا القوانين التي تتمثل في الإيقاع من حيث إنه خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون . والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها ، لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء ، وكذلك الشأن في التصوير ، حيث يمكن تمثيل هذه القوانين في توزيع المساحات والأضواء والظلال .

أما في الفن القولي فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان ، لأن الصورة الأولى هنا زمانية مكانية في وقت معا — كما سبق أن رأينا . ولذلك كان من الطبيعي أن نبحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل في الصورة الصوتية ، وكما يمكن أن تتمثل في الصورة المكانية .

وقد سبق أن رأينا أن النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع ، وهي جميعاً تعمل في وقت واحد . والحق إن النقاد والبلاغيين العرب قد بذلوا جهداً كبيراً في الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل في الفن القولي وقد أجملنا

قدامة بن جعفر حين قال : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم . وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإرداف اللزاحق ، وتمثيل المعاني (١) . ولكن هذا الإجمال لا يعدو أن يكون دعوي يحتاج إلى فضل بيان وتحقيق .

ولكن ترى هل يمكن تحقيق هذه القوانين في الفن القولي من حيث إنها قرانين تتمثل في عنصرى الصورة الأولى فيه ، المكانى والزمانى ؟ الواقع أننا أخذنا من قبل بمبدأ عدم فصل العنصرين في الفن القولي أو تصورهما منفصلين . فحين نتحقق هذه القوانين في الصورة الأولى من الفن القولي فإنها تتمثل عادة في العنصرين في وقت واحد وسنضطر إلى التجريد واستخدام الرموز في بعض الحالات حتى نستطيع تمثيل القانون بوضوح .

وقد حاول ابن سنان الحفاجى أن يدرس أضواء الألفاظ وأن يحدد عناصر الجمال الصوتى والبحث فيها ، ويبدو أنه انتهى إلى أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها (٢) . ولكننا نجد ابن الأثير يقطع عليه هذا الطريق حين يجعل « حاسة السمع » هى الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح . . . فحسن الألفاظ إذن ليس معلوماً من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدھا . « (٣) وكان كشف قانون صوتى لجمال اللفظة ليس طبيعياً ، لأن بعد المقاطع أو قربها ليس هو الأساس في قبول اللفظة أو كراهيتها ، ولكن الإلف أو الغرابة ، والخفة على السمع أو الثقل ، هى الأساس (٤) . وهنا يدخل مفهوم اللفظ بما هو كل لا مجرد صوته .

(١) قدامة بن جعفر ، جواهر الألفاظ ، ط الخانجى سنة ١٩٣٢ ، ص ٣٠ .

(٢) ابن سنان الحفاجى : سري الفصاحة ص ٩٠ ، أى تأليفها من حروف متباعدة المخارج .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٩٤ :

(٤) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٩٧ .

فلنبحث الآن عن قانون التوازن . وهذا القانون يأخذ عدة أسماء عند النقاد العرب ، فأحيانا هو كذلك . وأحيانا يطلق عليه التعادل ، وفي بعض الحالات يطلق عليه التكافؤ .

أما التوازن فهو أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما ، كقوله تعالى : « ونبارق مصفوفة ، وزاني مبثوثة » . فإن راعى الوزن في جميع كلمات القرائن أو أكثرها ، وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزناً كان أحسن ، كقوله تعالى : « وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم » ، ويسمى هذا في الشعر الموازنة كقول البحري :

فقف مسعداً فيهن إن كنت عاذراً وسر مبعداً عنهن إن كنت عاذلاً (١)

فالتوازن إذن يحدث في الصورة الصوتية للكلمات ، حين يتوازن كل لفظ صوتياً مع اللفظ المقابل له في العبارة التالية . وقراءة بيت الشعر الماضي توضح لنا هذا الموقف ؛ فقف تتوازن مع سر ، ومسعداً مع مبعداً ، وإن كنت هي بعينها في الشطرين ، وعاذراً تتوازن مع عاذلاً ، وبعبارة أخرى فجموعة الأصوات وترتيبها في الشطر الأول تمثل في الشطر الثاني . فإذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإن هذه الوحدة تكررت في الشطرين هي بعينها .

ولكن يبدو أن هذه ليست أحسن صورة للتوازن ، لأن الألفاظ أو الأجزاء هنا متعادلة حقاً ، ولكن الفواصل على أحرف مختلفة المخارج . وهي وإن كانت متقاربة إلا أنها ليست من جنس واحد . ويذهب أبو هلال إلى أن هناك صورة أحسن وأكمل من هذه للتوازن ، وذلك عندما تكون الفواصل من جنس واحد . ويورد العسكري قول بعض الكتاب : « إنفا كنت لا تؤتى من نقض كرم ، وكنت لا أوتى من ضعف سبب ، فكيف أخاف منك خيبة أمل ... » ثم يقول : « فهذا الكلام جيد التوازن ، ولو كان

(١) النويري : هابة الأب ، ص ٧٤

بدل (ضعف سبب) كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله (نقص كرم)
 لكن أجود... (١)

فإذا كانت الفواصل إذن على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة
 التوازن أكمل . وأقل ما يشترطه التوازن إذن أن تكون الفواصل على
 زنة واحدة ، فهذا وحده يقع التعادل والتوازن . وهذا التعادل والتوازن
 يكسب الكلام رونقا وحسنا ، ففي قول بعضهم : « اصبر على حر اللقاء ،
 ومضض الزال ، وشدة المصاع ، ومدائمة المراس » ، فلو قال : على الحرب
 ومضض المنازلة) لبطل رونق التوازن ، وذهب حسن التعادل (٢) ، لأن
 اللقاء والزال والمصاع والمراس بوزن واحد في الحركة والسكون والزوائد (٣) .

فالتوازن الصوقي وحده جيد ، ولكن أجود منه أو أكمل له أن تكون
 صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد في فواصل كل وحدة . ولكن
 ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصّر في غير ما نظام ، فإن هذا يكنى
 اللذهاب بالتعادل . والذي ينبغى أن يستعمل في هذا الباب ولا بد منه هو
 الازدواج ، فتكون ألفاظ الجزء من المزدوجين مسجوعة (٤) ، ويتوخى في
 كل جزء من منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانها في الوزن
 ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف ، كقول بعضهم :
 (حتى عاد تعريضك تصريحا وصار تمرريضك تصحيحا) ، فهذا أحسن المنازل (٥)

فالسجع إذن هو الصورة المكتملة للتوازن ، وهما معا يكونان أحسن
 صور التوازن . وقد أنكر الرسول السجع حين قال أسجعا كسجع
 الكهان ، من جهة التكلف ، ولو كرهه عليه الصلاة والسلام لكونه سجعاً

-
- (١) العسكري : الصناعتين ، ص ٢٠٢ .
 (٢) العسكري : الصناعتين ، ص ٢٠٢ — ٢٠٣ .
 (٣) قدامة بن جعفر . الألفاظ ص ٣ .
 (٤) العسكري . الصناعتين ، ص ٢٠٤ .
 (٥) قدامة بن جعفر . جواهر الألفاظ ، ص ٣ .

لقال : أسجعا ثم سكت . وكيف يذمه ويكرهه وهو إذا سلم من التكلف وبرىء من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه . وقد جرى عليه كثير من كلامه عليه السلام . . وكان صلى الله عليه وسلم ربما غير الكلمة عن وجهها للموارنة بين الألفاظ وإيقاع الكلمة أخواتها ، كقوله صلى الله عليه وسلم : أعيذه من الهامة والسامة وكل عين لامة . وإنما أراد ملية . وقوله عليه السلام : أرجعن مأزورات غير مأجورات وإنما أراد موزورات من الوزر فقال مأزورات لمكان مأجورات ، قصداً للتوازن وصحة التسجيع ، (١) .

ومرة أخرى نجد أن التوازن هنا يقع بين أصوات الوحدات دون النظر إلى معانيها . وحين يقتصر التوازن على التوازن الصوتي نجده يأخذ اسماً آخر هو الترصيع ؛ وهو مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من الآلىء مثل ما في الجانب الآخر . وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنشورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية ، فمن ذلك قول بعضهم :

فكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا .

فكارم يازاء جرائم ، وأوليتها بأزاء ألغيتها ، ومتبرعا يازاء متورعا ، (٢) ويؤكد لنا أنه يتصل بالضرورة الصوتية فقط أن قدامة قد عده من نعوت الوزن وهو — عنده — أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم ، وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم (٣) .

(١) العسكري : الصناعتين ص ٢٠٠

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٦١ .

(٣) قدامة : نقد الشعر ، ص ٣٢ .

ففيوم الترميع كما يعرضه قدامة هنا وكما عرضه من قبل ابن الأثير هو ما نريد تسميته بالتوازن الصوتي . وقد رأينا أن هذا التوازن الصوتي وجيه يضي على الكلام الرقيق ويحسنه . و أكثر الشعراء المصين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المخرى ، ورووا هذا المرى . وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يلحق به ، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو أيضاً إذا توازن واتصل في الآيات كلها بمجمود ، فإن ذلك إذا كان ، دل على تعمد ، وأبان عن تكلف . على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله ، ووالى بين آيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهذلي فإنه أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف وهو قوله :

وتلك هيكلة خود مبثلة صفراء رعبلة ، في منصب سنم
عذب مقبلها ، جزل مخلجها كالدعس أسفلها ، مخضوضعة القدم
سودفواثنها ، ييض تراثها محض ضرائنها ، صيفت على الكرم
على مقيدها ، حلك مقلدها بض مجردها ، لفام في عم
سمح خلاقتها ، درم مرافقها يروى معانقها من بارد الشيم (١)
ومثل ذلك للمحدثين أيضاً كثير ، وإنما يذهبون في هذا الباب إلى
المقارنة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضاً ، (٢)

وفي هذا التوازن الصوتي كما تيمثله في هذه الآيات نلاحظ أن أجزاء البيت الواحدة كانت متوازنة ، وكانت أكثر من ذلك مسجعة ، وكانت إلى هذا وفذاك تلتزم صورة الازدواج ، وهذا أكل صورة للتوازن الصوتي بحسب ما رأينا ، ولكني يلاحظ أن الجزء الأخير كان على الأقل لا يتبع التسجيع الذي في داخل البيت ، وهم يسمون ذلك التسميط ، فتكون القافية بمنزلة

(١) قدامة : نفسه ص ٣٨ .

(٢) قدامة : نفسه ص ٤١ .

السمط ، والأجزاء المستقيمة بمنزلة حب القمح (١) . ولا شك أن اختلاف القافية هنا لم يأت إلا لمحافظة على كيان البيت ؛ لأنهم لم يبدؤوا القافية بالتسجييعات الله المحلية لأصبحت كل الوحدات في سائر الأبيات مستجمة على حرف واحد على الأقل ؛ فمع الاستمرار في القراءة تضعف صورة الأبيات ، لأن السامع — وكان الشعر يؤلف ليسمع أولاً وقبل كل شيء — لن يجد العلامة التي يميز بها آخر البيت . فاختلاف القافية هنا غنى التسجييع الذي يحل محل ضرورة تلزم بها وحدة البيت صوتياً على الأقل ، والرغبة في تمييزه منفرذاً بين الأبيات . وتنفق القافية في الأبيات جميعاً فتزدى توازناً جديداً ولكنها على نطاق أوسع شيئاً ما ، بين سائر الأبيات .

والواقع أن قانون التوازن الصوتي يتضمن في الوقت نفسه قانونين على الأقل هما قانون التساوي وقانون التوازي ، فالقانونان معناه تساوي الأجزاء ، والتوازي معناه توازيها . وفي حديث النقاد نجد أنهم يستخدمون هذين المفهومين وهم بسبيل الحديث في التوازن بعامته ، وقد رأينا ابن الأثير يشير إلى التساوي حين قال إن التصحيح هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية وعبر عن ذلك قدامة بقوله : « أن تكون الألفاظ متساوية البناء ، متفقة الانتهاء (٢) » . ويرد أبو هلال قول الأعرابي : سنة جردت ، وسأل جردت ، وأيد جردت . . . الخ ، ثم يقول : فلهذا الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصا (٣) .

وقد تساوى الأجزاء وتوازن ولكنها لا تتوازي فلا يكون كل جزء في الوحدة يواز ما يساويه ويوازنه ، وفي هذه لا يمكن أن يحدث توازن عام ، ولتوفير هذا التوازن العام لا بد من النظام الذي يجعل كل جزء من

(١) التويري . نهاية الأرب ، ج ٧ ص ١٤٧

(٢) قدامة . جواهر الألفاظ ، ص ٢

(٣) العسكري . الصناعتين ص ٢٠١

أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوى له ، المتوازن معه . ومن ثم وجدنا ابن الأثير في تعليقه على قول الشاعر : فكارم أوليتها . . . إلخ يقول إن مكارم في الوحدة الأولى (وتمثلها الشطرة الأولى من البيت) بإزاء (أى توازى) جرائم ، وأوليتها بإزاء ألفيتها ، ومتبرعا بإزاء متورعا ، فكانت أجزاء الوحدة الأولى في ترتيبها توازى أجزاء الوحدة الثانية في نفس الترتيب . وكذلك أبو هلال يستخدم لفظة متوازية (١) ليصف بها الفصول التى من هذا النوع الذى يجعل « المتوازى » نوعا يتحدث فيه كما يتحدث في « المتوازن » ، وغيره ، وهو يلحظ فقط توازى الكلمتين الأخيرتين في الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما (٢) .

معنى هذا أن كل توازن صوتى كامل يتضمن في الوقت نفسه نظاماً خاصاً للأجزاء وتساوياتها وتوازيها من الناحية الصوتية الصرف . وهذه هي مظاهر الإيقاع التى تمثل لهم في الشعر والفن القولى بعامه . وقد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية في العمل الأدبى يضمن عليه رونقا ويكون عاملاً من عوامل حسنة . وقد أوردنا بعض النماذج ورأيناهم كيف يحللونها ويسجلون فيها هذه الظواهر . وبعض هذه النماذج من شعر فطاحل الشعراء المتقدمين ، وبعضها من حديث الرسول ﷺ . وهناك نماذج كثيرة من القرآن الكريم لم نورد شيئاً منها ، ولكن ينبغى أن نذكر أن الشواهد القرآنية كانت ترد دائماً وتتصدر كل الشواهد في كل مبحث من هذه المباحث . فإذا كانت هذه الظواهر الصوتية تتمثل لهم في القرآن وفي الحديث — على مكاتهما البلاغية — فقد كان طبيعياً أن تكون هذه الظواهر عامل تحسين وتجميل للكلام .

وهكذا نجد النقاد والبلاغيين العرب يدرسون العنصر الزمنى من الصورة الأولى في العمل الأدبى ، ويكشفون عن قوانين الإيقاع الطبيعية كما تمثلت

(١) المسكرى . الصناعتين من ٢٠٠

(٢) النويرى . نهاية الأرب ، ج ٧ من ١٠٤ .

لهم في الأعمال الأدبية الراقية . ثم هم يتخذون من هذه القوانين أساساً للحكم الجمالى . فالجمال في العمل الأدبي الجميل عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها ، بل هو قوانين طبيعية ثابتة تتمثل في هذا الجميل . رأينا صورة ذلك عندهم جلية في البحث في مكونات الجمال في العنصر الزمنى من الصورة الأولى للعمل الأدبي الجميل . ونود الآن أن نرى موقفهم من العنصر المكاني من هذه الصورة .

نلاحظ أن النقد حينما كانوا بسبيل كشف قوانين الجمال في العنصر الزمانى للصورة الجميلة كانوا يركزون كل اهتمامهم في هذا الميدان وحده ، ولم يشغلوا أنفسهم في أثناء ذلك مرة واحدة بالعنصر المكاني لها أو بالمعاني التى تحتلها الألفاظ بما هى أصوات دالة ، وكذلك الأمر حينما يلتمسون هذه القوانين في العنصر المكاني ، سنجد أنهم ينسون تماماً الناحية الصوتية .

ولكن القوانين التى استكشفوها كانت هى القوانين التى تمثلت لنا في الإيقاع . ومفهوم أن يكون في الصوت إيقاع ، وأن يتمثل هذا الإيقاع في اللغة من حيث إنها أصوات . ولكن كيف يتمثل الإيقاع بقوانينه في الصور المكانية ، في الدلالات التى لهذه الأصوات ؟ والواقع أن كل ما في الأمر من غرابة إنما يرجع إلى أننا ألفنا استخدام لفظة الإيقاع للموسيقى والأصوات فحسب ، ولم نتعود استخدامها ونحن بإزاء الحكم على رسم أو تصوير . والحق إن الإيقاع يتمثل في الرسم كما يتمثل في الموسيقى سواء بسواء . بل إننا لم نحدد قوانين الإيقاع إلا من ذلك التخطيط البسيط الذى استخدمنا فيه اللونين الأصفر والأحمر ؛ فتوزيع هذين اللونين على الورقة ، أى في المكان ، أمكن تصوير كل عناصر الإيقاع .

كذلك الشأن في اللغة . يتمثل الإيقاع فيها من حيث هى أصوات ومن حيث هى دلالات . ومن هنا نجد النقد والبلاغيين العرب قد اكتشفوا عن الإيقاع كما تمثل لهم أيضاً في الدلالات .

وقد قلنا إن من الأسماء التي أخذها قانون التوازن اسم التكافؤ . والواقع أن التكافؤ عندهم كان الاسم الخاص بالتوازن في المعاني وهو من نعوت المعاني كما يقول قدامة (١) . والتكافؤ عنده أن يأتي الشاعر بمعنيين متكافئين ، ويريد بقوله في هذا الموضع أي متقاومين . إما من جهة المصادرة ، أو السلب والإيجاب . وغيرهما من أقسام التقابل ، مثل قول أبي الشعبي :

حلو الشئائل وهو مر باسل يحمى الذمار صيحة الإرهان
فقوله : حلو ومر تكافؤ (٢) .

وكان أقسام التقابل كلها داخلة في مفهوم التكافؤ ؛ فكل مقابلة تكافؤ . وقد كان التكافؤ في هذا البيت بين حلو ومر . وتجد صورة أكمل وأوضح للتكافؤ يوردها قدامة أيضاً في تعريفه للتكافؤ في جواهر الألفاظ ، حيث يقول : « والتكافؤ : كهرله كدر الجماعة خير من صفو الفرقة » ، لأنه لما قال : كدر ، قال : صفو ، ولما قال : الجماعة : قال الفرقة (٣) . فالتكافؤ هنا أوضح لأننا وجدنا وحدتين ، كل حدة تكافؤ في عمومها مع الأخرى . وكل جزء من كل وحدة تكافؤ مع مقابله من الوحدة الأخرى . فالكدر يتكافؤ مع الصفو . والجماعة مع الفرقة .

وفي حديث قدامة عن المقابلة — وهي كما قلنا تؤدي مفهوم التكافؤ — يجده يأتي لها بهذا المثال : « أهل الرأي والنصح لا يساويهم ذوو الإفن والغش . وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الخيانة » . ثم يقول : « وإذا توملت هذه المقابلات وجدت في غاية المعادلة ، لأنه جعل يإزاء الرأي الإفن ، ويإزاء النصح الغش ، وفي مقابلة الكفاية العجز . وفي مقابلة الأمانة الخيانة » (٤) .

(١) نقد الشعر ص ١٤١ .

(٢) قدامة : نقد الشعر ص ١٤١ — ١٤٢ .

(٣) قدامة : جواهر الألفاظ ص ٧ .

(٤) قدامة : نفسه ، ص ٥ .

فمنه المقابلات متعادلة أو متكافئة أو متوازنة . والعناصر التي تتكون منها الوحدات المتماثلة قد نظمت بحيث وضع بعضها بإزاء بعض ، أى أنها متوازنة . وهى إذا توازت فقد تساوت ، فكل وحدة فى مجموعها تساوى الأخرى ، وكل عنصر يتوازى مع آخر يساويه .

ومعروف أن الطباق صورة من صور المقابلة ، بغض النظر عن المشكلة التى قامت حول معنى المطابقة (١) . ويؤيد ذلك الأمدى حين يقول عن حقيقة الطباق : « إنما هو مقابلة الشيء لمثله الذى هو على قدره ، ففسموا المتضادين — إذا تقابلا — مطابقين . ومنه قول رهير :

ليث بعثر يسطاد الرجال إذا ما الليث ~~يكذب~~ عن أقرانه صدقا
فطابق بين قوله (كذب) وبين قوله (صدقا) (٢) . فهذه المطابقة لا تختلف فى شيء عن التكافؤ فى أبسط صورته كما سبق أن رأينا . وحين تعدد المطابقات فى البيت الواحد تتمثل لنا الصورة الكاملة للتكافؤ . وقد كان الناس يعجبون بهذه الصورة ، فما زالوا يعجبون من جمع البحرى ثلاث مطابقات فى قوله :

وأمة كان قبج الجور يسخطها دهرأ فأصبح حسن العدل يرضيها
حتى جاء أبو الطيب فزاد عليه . مع عنوبة اللفظ ورشاقة الصنعة .
وبيت المتنبي هو :

أزودهم وسواد الليل يشفع لى وأثنى وياض الصبح يغرى بي (٣)
الواقع أن كل ما بين بيت البحرى وبيت صاحبه من فارق هو أن البحرى لم يجعل الشطر الأول كله متوازنا مع الشطر الثانى ، فى حين صنع ذلك المتنبي فلم يترك عنصراً فى الشطر الأول إلا جاء له فى الشطر الثانى بما يتوازى

(١) واجع فى ذلك ابن الأثير : المثل السائر ص ٤٢٩ ، وتعالج فى قواعد الشعر ، نشرة

Schiparelli سنة ١٨٩٠ (فصل فى الطباق) ، وقدمه فى نقد الشعر ص ١٦١ .

(٢) الأمدى : الموازنة ص ١٥٨

(٣) الكمالي : أبو الطيب المتنبي وماله وما عليه ، ط ١ سنة ١٩١٥ ، ص ٣٠ .

ويتوازي ويتساوى معه بحسب مكانه من نظام هذه العناصر .

وقد سبق أن رأينا ابن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر ، فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشاعر إذا وجد جانباً ضعيفاً فإنه يرمه بأن يستبدل بالفاظه ألفاظاً أوقع . وهنا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم ، هي في الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هي التي توفرت للبيت الصورة الإيقاعية . ولعلمهم حين استعملوا كلمة « أوقع » ، لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل في الشعر . تتضح لنا هذه الصورة التطبيقية من حديث أبي هلال حيث يقول : « فإذا عملت القصيدة فذهبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث وردل ، والاقتصار على ما حسن ونغم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوى أجزاؤها ، وتتضارع هراديها وأعجازها ، فقد أنشدنا أبو أحمد رحمة الله عليه قال : أنشدنا أبو بكر ابن دريد :

طرقتك عزة من مزار نازح يا حسن زائرة وبعد مزار
ثم قال أبو بكر : لو قال يا قرب زائرة وبعد مزار لكان أجود .
وكذلك هو ، يتضمنه الطباق ، (١) .

هذه الصورة العملية تبين لنا كيف كان النقاد يحاسبون الشعراء وفقاً لقوانين الإيقاع . فقول الشاعر : يا حسن زائرة وبعد مزار ، ليست فيه مطابقة ، أى ليس فيه توازن إيقاعى . وقد يكون كلامه هذا جيداً ، ولكن هذه الجودة تزاد إذا توافر قانون التوازن . ولن يتوافر هذا القانون إلا إذا حذفت لفظة « حسن » ، ووضع مكانها لفظة « قرب » ، لا شئ إلا لأنها « أوقع » .

ومرة أخرى يؤكد لنا النقاد أن الجمال في الصورة الأولى ، وأنه يمكن كشفه في العنصر المسكاني من الفن القولي كما أمكن كشفه في العنصر الزماني منه

وحين اتضحت هذه الحقيقة للشعراء بذلوا قصارى جهدهم في أن يوفروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعي في الدلالات كما وفروه في الأصوات ، حتى يتم له الجمال . وقد أتى المحدثون من التكافؤ بأشياء كثيرة ، وذلك أنه بطباع أهل التحصيل والروية في الشعر والتطلب لتجنيسه أولى منه بطباع القائلين على الهاجس بحسب ما يسنع من الخواطر مثل الأعراب ومن جرى مجراهم . على أن أولئك بطباعهم قد أتوا بكثير منه (١) . ثم يقدم قدامة دراسة عملية يؤكد فيها ما للتكافؤ من أثر قوى في تجميل الشعر ، ويحكم حكما كالذي رأيناه عند ابن دريد .

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التي تجعل من الصورة صورة جميلة ، سواء في عنصرها الصرقي وعنصرها الدال . وهم يتبنون في هذا الكشف عدة صور يمثل فيها القانون الواحد ، ولكن هناك صورة هي التي تتصف بالكمال ، ومن ثم تكون هذه الصورة هي أجمل الصور . وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصور تتمثل في الآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من شعر الفحول ، وكالحديث النبوي ، بل وجدوها تتمثل في أرق هذه الآثار وهو القرآن . وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساساً للحكم على الآثار الأدبية المختلفة . وتطلبوا من شاعر وضع لفظة مكان لفظة ، أو تنسيق الألفاظ على نحو معين ، وطالبوا آخر بتعادل الأجزاء . وحاسبوا غيره على عدم اتباعه قواعد الصنعة ، وكل هذه الأحكام هي الأحكام الجمالية الصرف ، لأنهم لم يتجاوزوا الصورة الأولى ، فلم يبحثوا في المفهوم أو الهدف (الصورة الثانية) . ويقفروا عند الجمال بالتبعية الذي عرفه كانت ، بل اكتفوا بمجرد الكشف عن عناصر الجمال في الجميل ، لأن هذا الكشف وحده يحدث متعة .

هذا في الإيقاع فإذا عن العلاقات ؟

(ب) العلاقات :

كل عمل فني يتكون من مجموعة من العناصر أو الأجزاء هي أداة هذا

العمل . وهذه الأجزاء لا تأخذ موضعها في العمل الفني اعتباراً ولا كما يتفق ،
 إلا لما نخرج عمل فني على الإطلاق ؛ لأن الأجزاء في هذه الحالة ليست
 مرتبطة أي ارتباط . فلابد أو لا من أن ترتبط هذه الأجزاء ارتباطاً وثيقاً ،
 ولا يكون هذا الارتباط الوثيق إذا فقدت الأجزاء علاقاتها ببعضها البعض ،
 وعلاقة كل جزء منها بالكل الذي هو جزء فيه . هذه مفهومات قديمة يمكن أن
 ترجع ببساطة إلى أرسطو . وقد ترتب عليها - وهو اللهم هذا - أننا
 لا نحكم على الأجزاء في العمل الفني بالجمال أو القبح ولكننا نحكم على العمل
 كله ، لأن الجزء وحده لا يكون جميلاً أو قبيحاً ، ولكنه يشترك مع غيره
 في تكوين كل جميل أو قبيح ؛ وإذا فالجمال والقبح يتركزان في علاقة
 الأجزاء بعضها ببعض ، وعلاقة كل جزء بالكل ؛ ومن ثم كانت الصورة
 الصرفة نعت هر بارت تتكون من العلاقات فقط ، وكانت المفردات في ذاتها
 ليست موضع الحكم الجمالي .

والفن القوي أداته اللغة : واللغة ألفاظ : فالألفاظ هي عناصر العمل
 الأدبي : ترى ماذا كان موقف نقاد العرب من هذه الألفاظ ؟ وهل تمثل لديهم
 ذلك الفهم الذي تمثل عند أرسطو أو عند الشكلين formalists وعلى رأسهم
 هر بارت ؟ طبعاً وقد عرفنا اتجاههم العام نحو العناية بالشكل وجماله والكشف
 عن مكونات هذا الجمال أن يكون الجواب بالاجاب : ولكننا سنتركهم
 الآن يتكلمون فيصرون لنا ما عندهم من مفهومات :

وأول هذه المفهومات أن اللفظة المفردة لا جمال فيها ولا قبح ، ولكن
 الجمال في علاقتها بغيرها

يقول ابن الأثير : إن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر
 مما يقع في مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق . : إذا فكرت في قوله
 تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء ألقى ، وغيض الماء ، وقضى
 الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل بعداً للقوم الظالمين ، لم تجدنا وجدته لهذه

الألفاظ من المروية الظاهرة إلا الأمر يرجع إلى تركيبها، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وكذلك إلى آخرها. فإن ارتببت في ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت من بين آخراتها كانت لايسة من الحسن ما لبسته في موضعها من الآية.؟ وما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تزوفاً في كلام ثم تراها في كلام آخر فتكرهها. ويضرب ابن الأثير مثلاً بلفظة وقعت في آية وبيت شعر. «أما الآية فهي قوله تعالى: «فإذا طعمتم فانتشروا» ولا مستأنسين لحديث، إن ذلكم كان يؤذي النبي فيستحي منكم والله لا يستحي من الحق، وأما بيت الشعر فهو قول أبي الطيب المتنبي

تأذي له المروءة وهي تؤذي ومن يعشق يأذي له الغرام
وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة. إلا أن لفظة تؤذي قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن، فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها وحسن موقعها في تركيب الآية... وهذه اللفظة التي هي تؤذي إذا جاءت في الكلام فينبغي أن تكون مندرجة مع ما يأتي بعدها متعلقة به كقوله تعالى: «إن ذلكم كان يؤذي النبي» - وقد جاءت في قول المتنبي منقطعة (١)...

وإذا كانت اللفظة ذاتها لم تتغير ومع ذلك حسنت في موضع ولم تحسن في آخر لموقعها في الحالين، فإن هناك ضرورة أخرى أشار إليها ابن الأثير تؤيد القول إن الجمال ليس في المفردات، من ناحية أخرى. وهذه الصورة هي أنك قد ترى لفظتين يدلان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك (٢)...

(١) ابن الأنباري: المثل السائر، ص ٨٨

(٢) ابن الأثير: نفسه ص ٨٦

وإذا كان ابن الأثير يشير (١) إلى اختيار الألفاظ من حيث هو الخطوة الأولى للتأليف فليس معنى ذلك أنه تحول عن فهمه هذا ، بل إننا لنجده يشبهها بالآلى المبدة التى تأخذ قيمتها من الصورة التى توضع فيها . ففى عندما تركب وتؤلف ، يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك كمن أخذ لآلىء ليست من ذات القيم الغالية فألفها وأحسن الوضع فى تأليفها فخيّل للناظر بحسن تأليفه وإتقان صنعته أنها ليست تلك التى كانت منشورة مبدة . وفى عكس ذلك من يأخذ لآلىء من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها فإنه يضع من حسنها . وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف ، (٢) .

والواقع أن عبد القاهر الجرجاني هو فارس هذا الميدان . وهو يصور لنا نفس الفهم ويدلل على صحته بنفس القوة ، ولكننا نلاحظ أنه يمتد بهذا الفهم أكثر من ابن الأثير . فالألفاظ عنده لا تتفاضل من حيث هى كلم مفردة . . وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ الأخدع فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا
ويدت البجترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى واعتقت من رق المطامع أخدعى
هذان لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن ، ثم إنك تأملتها فى بيت أبى تمام

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
معتجدها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير ، أضاف ما وجدت لها من الروح والخفة والإيناس والبهجة ، (٣) . ويتساءل الجرجاني

(١) نفس المرجع والمصفة .

(٢) نفس المرجع ص ١١٤ .

(٣) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٨ .

كذلك : د هل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من
النظم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ (١)
ولكنه حتى الآن لم يزد على ما رأينا عند ابن الأثير . ونحن نعرف من قبل
أن الجرجاني معدود ضمن من يهتمون بالمعنى أى بالعنصر المكاني للغة . هو
حين يتحدث عن العلاقات فإنه يتحدث عن علاقات الدلالات والمعاني لأن
النظم لا يحدث إلا بينها . ويقول : د ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى
ألفاظها فى النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى
اقتضاه العقل . وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالى الألفاظ فى النطق بعد
أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعينه مع بعض ، وأنه نظير الصباغة
والتحجير والتفوييف والنقش وكل ما يقصد به التصوير . فالدلالات هى
التي تناسقت، وهذا التناسق يسير وفقاً لمقتضيات العقل . فإذا كان الجمال كامناً
فى العلاقات فإن العقل هو الذى يستطيع أن يحكم فى هذا الجمال، على أساس
أن العلاقات تكون أجمل ما تكون إذا كانت على الوجه الذى يقتضيه
العقل .

فنحن حينما نفهم الكلام فإننا نفهم فيه علاقات فقط ، وحينما نحكم بجمال
هذا الكلام فإننا نحكم فى الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات
مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل . فإذا فسدت العلاقات فسد كل شيء
وضاً بل جمال . وفى مجال اللغة تكون معانى النحو هى تلك القوانين العقلية .
ود فى الجرجاني إلينا هذا الفهم مدللاً عليه حين يقول : د وما ينبغى أن
يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم
أفراداً ومجردة من معانى النحو ، فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل أن
يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد لإعماله فى إسم، ولا أن يتفكر
فى معنى اسم من غير أن يريد لإعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له أو مفعولاً ، أو

يريد منه حكماً سوى ذلك من الأحكام ، مثل أن يريد جملة مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك . وإن لودت أن ترى ذلك هيأنا فاعلمه إلى أى كلام شئت وأزل أجزاء من مواضعها وضعها وضعاً يمنع منه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل في : قفا نيك من ذكرى حبيب ومترى : من نيك قفا حبيب ذكرى ومترى ، ثم انظر هل يتعلق منك فسكر بمعنى كلمة منها ؟ (١) . ذلك أنها فقدت علاقاتها (المعاني النحوية المنسقة لها) ، في حين أنها في كلام الشاعر تتجتمع بهذه العلاقات التي تتفق والعقل أو تتفق والقوانين الطبيعية المتمثلة في العقل . وقد يفهم من هذا أن هناك حالتين فقط : إما أن توجد هذه العلاقات أو لا توجد . وهى حين توجد نحكم على الكلام بالجمال وحين لا توجد نحكم عليه بالقبح لفساده . ولكن ليس هذا هو ما يرمى إليه الجرجاني ، ولا يفهم هذا من كلامه إلا إذا فهم أنه يقصد بالمعاني النحوية القواعد النحوية . فهو يعرف تماماً أن استقامة الكلام نحويًا ليست هى المقصودة هنا . ولذلك كانت المعاني عنده على وجوه منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك : قد رأيت زيدا ، ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك : قد زيدا رأيت . وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير (٢) . فهو كلام مستقيم نحويًا ، ولكن نظامه العقلي فاسد ، ولذا كان - رغم استقامته - قبيحاً . فالعلاقات إذن (المعاني النحوية) لا القواعد النحوية هى التى تجعل الكلام جميلاً أو قبيحاً .

والحق إن عبد القاهر - حين تعمقه - يعطينا مفهومات خطيرة للمعاني النحوية والعلاقات وجمال العلاقات التجريدية . وهذه المفهومات لم تكن من ابتكاره وإنما هى امتداد وتبلور لموقف العرب الجمالي العام وخطورة هذه المفهومات تأتى من أن عبد القاهر كان لا يفصل في ذهنه بين

(١) المرجع السابق ص ٣٢٤ .

(٢) نفس المرجع ص ٥١ وراجع أيضاً ص ٢٢٥ حيث يؤكد أن صفة إعراب الكلام لا تكفى لجماله .

أنواع الفنون المختلفة كالنقش والتصوير والضيافة وغير ذلك ؛ فهذه المفهومات تمثل له في كل هذه الفنون ومن بينها فن الأدب . فإذا تذكرنا هنا ترستان ادوار حين يحدثنا عن « آجرومية » فن التصوير وأنها هي الأساس في الإعجاب بالصور أو النقص منها ، وأن قواعد هذه « الآجرومية » هي القواعد الطبيعية المتمثلة في الطبيعة وفي نفوسنا وعقولنا ، ويستطيع العقل أن يدركها في الأشياء إدراكاً مباشراً — أدركنا خطورة وقف الجرجاني .

وليس هنا موضع الجرجاني ونظريته ، ولكننا سنتناول هذه النظرية في باب المقارنات ، لأننا نعتقد أن الجرجاني بهذه النظرية كان يصور موقف العربي من الجمال في الفنون بعامة لا فن الأدب وحده ، وأن فن الأدب من حيث هو مظهر من مظاهر النشاط الروحي عند العرب كانت تتمثل فيه « الروح » العامة السائدة في غيره من الفنون .

وحق الآن نكون قد تكلمنا عن أول وأهم قضية من قضايا (العلاقات) كما تمثلت عند العرب . وهي أن الجمال لا يكون في المفردات ولكن في المركبات ، وهو في هذه المركبات يتمثل في علاقات المفردات فيما بينها وعلاقاتها بالكل ، فتجمل حين تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات العقل ، وتقبح حين تخالفها .

وسيترب على هذه القضية قضية أخرى هي أن يكون المعنى راجعاً لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات وإن لم تتغير الألفاظ في ذاتها . وليس تأليف الكلام على هذا النحو سهلاً ومستطاعاً دائماً ، لأن تغيير الألفاظ قد ينشئ بينها علاقات غير مفهومة فتفسد ، ولذلك لابد أن يكون هذا التغيير متوازناً مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازناً عكسياً حتى تكون العلاقات مفهومة ومعبرة . هذا النوع من التقابل سماه النقاد (العكس) ، وهو — بتعريف أبي هلال له — « أن تعكس سماء النقاد (العكس) » ، وهو — بتعريف أبي هلال له — « أن تعكس (م ١٦ — الأسس الجمالية) »

الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول . وبعضهم يسميه التبديل ، وهو مثل قول الله عز وجل (يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى) ، وقوله تعالى (ما يفتح الله للناس من رحمة فلا ممسك لها ، وما يمسك فلا يرسل له من بعده) ، وكقول القائل : أشكر لمن أنعم عليك ، وأنعم على من شكر (١) . وفي هذه الأمثلة نلاحظ أن المعنى راجع إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، في الصورة الأولى وفي الصورة المعكوسة . (الحى من الميت الميت من الحى = (ا ب ح) - (ح ب ا) .

ولا شك أن هذا اللون كان معجبا ، ويكنى أنه وقع في القرآن ، وكان يتخذ أساسا للحكم بالجمال أو القبح على الفن القولى . فحينما أنكر أبو سعيد الضرير وأبو العميش ابتداء أبى تمام : أنهن عوادى يوسف .. الخ ، وقالوا : لم لا يقول ما يفهم ، قال : لم لا يفهمان ما يقال ، (فاستحسن منه هذا الجواب) (٢) . وسر الاستحسان أن العبارة صورة من صور التقابل المعنوى المعكوس (٣) . ونقرأ عند الأمدى حكما على هذا الأساس هو غاية في الوضوح والقوة . يروى الأمدى قول أبى العتاهية :

كم نعمة لا يستقل بشكرها لله فى طى المكاره كامنه
ثم يقول : (أخذ الطائى فقال وأحسن ، لأنه جاء بالزيادة التى هى عكس الشئ الأول

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت ويبتلى الله بعض القوم بالنعم (٤)
فالأمدى صريح فى أن يبت الطائى أحسن ، ثم هو يعلل لنا حكمه على أساس من مفهوم (العكس) ذاك . ويتمثل العكس فى علاقات الألفاظ

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ١٩٢

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ص ١٦٠ .

(٣) وابن الأثير يجهل هذا تقابلا جناسيا ، ولكننا نعرف أن مبعث العلاقات لم يتطرق إلى الحديث عن التوازن الصوتى ، وأن مكان ذلك فى مبعث الإيقاع .

(٤) الأمدى : الموازنة ، ص ٨٧ .

في هذا البيت على النحو الذي تمثل في الآية السابقة (ينعم الله بالبلوى — يتلى الله بالنعم = (ا ب ح) — (ح ب ا) .

وقد سبق أن قلنا إن تشبيه الهلال عند ابن المعتز بالزورق الفضي كان يعد قلة في التشبيهات . وهنا المكان الذي نستطيع فيه أن نعرف السر ، أو بعبارة أدق ، أن نعرف الأساس الذي عليه عد هذا التشبيه قلة في التشبيهات . ومفهوم « العكس » في الواقع هو الأساس . وقد قرر ذلك ابن طباطبا تقريراً واضحاً حين قال : « فإذا تأملت أشعارها (يعني أشعار العرب) وفكشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة . . . فبعضها أحسن من بعض ، وبعضها ألطف من بعض ، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل مثبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مشبها به بصورة ومعنى ، (١) وتشبيه الهلال بالزورق الفضي ينطبق عليه هذا الشرط ، فتستطيع أن تقول : هلال كالزورق وزورق كالهلال (ا ب — ب ا) .

وهنا نكون قد وصلنا إلى صورة أخرى لقضية العلاقات ، تمثلت في الشعر والنقد العربي على السواء . وهي صورة ضخمة لمفهوم « العكس » السابق . وإذا رجعنا إلى الصورة الرمزية (ا ب ح — ح ب ا) لوجدنا أن العناصر التي اشتملت عليها هذه الصورة قد بدأت وانتهت بعنصر واحد ، فهي كالحلقة التي التقي طرفاها ، فبدأتها هي منتهائها ، وإذا أنت عرفت البداية فقد عرفت النهاية . هذا المفهوم له عنوان عام عند نقاد العرب « رد العجز على الصدر » ، وله عناوين أخرى مختلفة كالتصدير والتوشيح والتسليم . ويصور لنا النويري مفهوم « رد العجز على الصدر » ببساطة فيقول « هو كل كلام منشور أو منظوم يلاق آخره أوله بوجه من الوجوه » (٢) . ويقول ابن رشيق في التصدير : « هو أن ترد إعجاز الكلام على صدره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٥

(٢) النويري : نهاية الأرب ج ٧ ص ١٠٩

البيت الذي يكون فيه أبهت ويكسوه ونقا ودياجة، ويزيده مائة وطلاوة، (١)
ويقول أبو هلال في التوشيح... «هو أن مبتدأ الكلام ينبي عن مقطعه،
وأوله يخبر بآخره، وصدوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت
رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه
وخبر الشعر ما تسابق صدوره وإعجازه...» (٢)، ويقول ابن رشيق في
التسليم، «وسر الصنعة في هذا الباب أن يكون معنى البيت مقتفياً قافيته
وشاهداً بها دالاً عليها كالذي اختاره قدامة للراعي وهو قوله :

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضربيتهم رزينا، (٣)
هذا نوع من التسليم لا يكون فيه الطرفان شيئاً واحداً، ولكن هناك
نوع منه شبيه بالتصدير كما يقول ابن رشيق وإن كان قدامة لم يجعل بينهما
فرقاً، وأنشد للعباس ابن مرداس :

هم سودوا هجنا وكل قبيلة يبين عن أحسابها من يسودها
ويورد الآمدي قول زهير بن أبي سلمى :

سمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً لا أباً لك يسأم
ويقول، «لما قال : ومن يعيش ثمانين حولاً، وقدمت في أول البيت
سمت، اقتضى أن يكون في آخره يسأم، (٤) ثم يورد أمثلة أخرى ثم
يصدر حكمه قائلاً، «هذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ
بعضه برقاب بعض، إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه. فالشعر
الجيد — أو أكثره — على هذا مبني، وليست بنا حاجة إلى الزيادة في
التبيل، (٥). ومن كلام ابن المقفع في البلاغة ينقل لنا الجاحظ هذا الحكم

(١) ابن رشيق : الأمدة ، ج ٢ ص ٤

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٣٠٢

(٣) ابن رشيق : الأمدة ، ج ٢ ص ٢٦

(٤) الآمدي : الموازنة ص ٣٦٤

(٥) المرحم السابق ص ٢٦٦

العام الذي يحمل كل ماضى حين يقول : د... إن خير أيات الشعر البيت
الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته ، (١) .

وحين يلتقى طرفا البيت في صدره وعجزه فإن هذا معناه أن البيت
سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها ، وتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقات
المنفصلة المتجاورة في خيط واحد هو القافية . وهنا نلص أن القافية أصبحت
ضرورة في القصيدة لأنه لولاها لتشتتت هذه الحلقات المنفصلة . ولما كانت
القافية مجرد خيط ينتظم هذه الحلقات المنفصلة وليست رباطاً عضوياً بين
هذه الحلقات ، فقد أمكن إسقاط بعض هذه الحلقات من الخيط أو التغيير في
ترتيبها فيه في أثناء عملية التأليف كما حدثنا عنها من قبل ابن طباطبا .

ومعنى هذا أن البيت من الشعر قد أخذ اعتباراً خاصاً هو أنه وحدة
مكتفية بذاتها كالحلقة المتصلة الطرفين تماماً . وهذا ماقرره من قبل ابن خلدون
حين قال : د وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر يؤلفون الكلام أجزاء
متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون
الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً ، ويكون كل جزء منها مستقلاً بالإفادة ،
لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت ، (٢) . والبيت الذي يستطيع أن
ينعطف على نفسه ويستقل بالإفادة خير من البيت الذي يعتمد على غيره .
وهذا واضح في الأحكام السابقة على د المكس ، في الكلام بعامه ، وعلى رد
العجز على الصدر ، و د التصدير ، و د التوشيح ، و د القسم ، في الشعر بصفة
خاصة . ونلاحظ أن النقاد لم يعنوا بالقصيدة من حيث هي كل ، بل كانت
عنايتهم في الغالب منصرفة إلى البيت وأجزاء البيت .

ولما كان أحسن بيت هو الذي يستطيع أن يستقل بنفسه وينعطف طرفاه
كالحلقة فقد استتبع ذلك أن يكيف الشاعر المعنى بحيث يمكن أن تتضمنه هذه
الحلقة فلا يزيد عليها . فإن وفق إلى ذلك فقد أخرج البيت المنشود . فإذا هو

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ١٢٩ .

(٢) نقلا عن كتاب تاريخ الشعر العربي للدكتور نجيب البهيتي ص ١٣٠

أكثر من ذلك كان له خطره . وكان هذا البيت يسمى « مقلداً » . والمقلد — كما يعرفه ابن سلام — هو البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذى يضرب به المثل . وكان الفرزدق أكثر شعراء عصره بيتاً مقلداً (١) .

ويتبع ذلك أن ينصرف الشعراء إلى عمل البيت المقلد ، أى عمل الوحدة لأعمل القصيدة ، فتواجههم صعوبة جمع المعنى فى البيت الواحد ذى الألفاظ القليلة . وهنا يظهر مبدأ « الإيجاز » الذى يتطلب فى الألفاظ القليلة أكبر قدر ممكن من المعنى . ويصور لنا الشاعر فهمه لهذا المبدأ حين يجد الفرصة ، فيقول ثابت قطنة :

لا أكثر القول فيما يهضبون به من الكلام قليل منه يكفيني (٢)
وأصبح البليغ لا يسمى بليغاً إلا إذا جمع المعنى الكثير فى اللفظ القليل (٣) .

وقد نظروا فوجدوا أن البيت لم يكن وحدة إلا بحكم قافيته ، أما هو فى الحقيقة فشطران . ويتضح هذان الشطران بخاصة فى مطلع القصيدة حين يكون مصرعاً . وهنا يشبهون البيت المصرع يباب له مصرعا عان متشاكلان ، لأن الشطرة الأولى ستقضى تماماً كما تقضى الشطرة الثانية . وعلى ذلك فكأن الشطرة فى الواقع هى الوحدة وليس البيت ، لأنها أوجز صورة يمكن أن تستقل بنفسها فى الشعر . وعندئذ يشقون على أنفسهم كما يجعلوا الشطرة وحدة قائمة بذاتها لا يحتاج معناها إلى الشطرة الثانية فى البيت . وهنا يحتاجون إلى جمع المعنى الكثير فى اللفظ الأقل ، فمن وفق إلى ذلك فهو أشعر . وهذه المفهومات متمثلة بوضوح فى النقد العربى ولم نصنع هنا أكثر من تصويرها كما هى . وهناك حكاية يرويها الجاحظ تصور لنا هذه المفهومات . يقول :

« قال أبو عمرو بن العلاء : اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل ، أى نصف

(١) ابن سلام طبقات الشعراء ، ص ٨٥

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٤

(٣) النويرى : نهاية الأرب . ج ٢ ص ٤

بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور الهلالي :
وحسبك داء أن تصح وتسلبا .

وقال الثاني من الرواة الثلاثة : بل قولي أبي خراش الهذلي :

نوكل بالأدنى وإن جل ما يمضى

وقال الثالث . بل قول أبي ذئيب الهذلي :

وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغنيات بأنفسها ، والنصف الذي لأبي ذئيب لا يستغنى بنفسه ، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولاً بالنصف الأول ، لأنك إذا أنشدت رجلاً لم يسمع بالنصف الأول وسمع ' وإذا ترد إلى قليل تقنع ، قال : ومن هذه التي ترد إلى قليل فتقنع ؟ وليس المضمن كالمطلق (١) .

هكذا بحث النقاد والرواة عن أشعر نصف بيت ، وهم لا يرضون عن نصف بيت أبي ذئيب لأنه يثير في نفس سامعه تساؤلاً عن المعنى المقصود ، فهو إذن شرط غير مكتفٍ بنفسه ، وهذا يهون من شأنه . ورغم انطلاق النظم في بعض شعر أبي تمام ، ذلك الانطلاق الذي لم يكن نتيجة لاختيار مقصود وإنما يرجع إلى الصعوبة في لباس المعاني القديمة أثواباً جديدة ، وكذلك الطول في تناول ابن الرومي للبعاني الشعرية رغم هذا ظل الإيجاز صفة مرغوبة في الشعر العربي سواء عند الشعراء والنقاد (٢) . ولم تقتصر ظاهرة الإيجاز على ميدان الشعر بل امتدت إلى جوانب النثر عندما مست الحاجة إلى النثر ، وكان طبيعة النثر لا تختلف عندهم عن الشعر من حيث إن النثر للبيان والتوضيح والتفصيل وإبراز الفكرة بتعبير مباشر ، فيروى لنا ثمانية هذا الخبر الطريف ، قال : « سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتابه . إن استطعتم أن

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ١٦٦

(٢) Elkot A. : Arab Conception of Poetry, ... pp. 154-5

يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا ، (١) . وقد كانت التوقيعات في ذلك الوقت فناً بذاته . وهكذا يلتقي الشعر وبعض ضروب النثر عند هذه الظاهرة ، ظاهرة الإيجاز ، ذلك الإيجاز الذي دعت إليه وحدة البيت أو وحدة الشطرة من البيت في القصيدة ، تلك الوحدة التي جاءت نتيجة لارتباط البيت في بنائه بصورة خاصة تقوم على العكس المتوازن (ا ب - ح - د) . وهذا العكس جاء تبعاً لتنظيم خاص لعلاقات العناصر (الألفاظ) . لا العناصر ذاتها .

وهكذا يهتم النقاد والبلاغيون العرب بدراسة الشكل في الفن القولي ، ويحللون الجمال فيه ، في عنصره الزماني وعنصره المكاني ، فيكشفون عن قوانين الإيقاع وقانون العلاقات التي تعمل في جمال هذا الشكل ، ويحاسبون الشعراء على هذا الأساس الجمالي الصرف ، وقوانين الجمال التي كشفوا عنها هي القوانين الطبيعية التي تتمثل في الفن وفي الأشياء على السواء ، ولكنها في الفن تكون أكمل . وجمال الفن على الطبيعة هو في هذا الكمال الذي يدركه العقل البشري من حيث إنه غير منفصل عن الطبيعة .

* * *

مقدمة :

انتهيت في هذا الفصل إلى تقرير عدة حقائق :

١ - أن اللغة تشتمل على عنصرين زماني ومكاني يقابلهما مفهوم اللفظ والمعنى أو الدلالة ، وهذان العنصران يتمثلان في الصورة الأولى للفن القولي .

٢ - الصورة الأولى في العمل الفني هي ما يقابل الشكل ، والصورة الثانية هي ما يقابل المحتوى .

٣ - نقد المحتوى أو الصورة الثانية عملية شخصية لا يراعى فيها الناقد عناصر الجمال في الشيء بقدر مراعاته اعتبارات أخرى ، وهذه الاعتبارات

هى الأسس التى تتخذ للنقد . ولم يكن للعرب كبير عناية بالصورة الثانية ، ولذلك تمثلت هذه الأسس عندهم بصورة محدودة ، وربما وقفوا منها موقف الإنكار كما صنعوا فى الأساس الأخلاقى . وهذه الأسس هى :

(أ) أساس المنفعة والتعليم : فقد اختار بعض الناس شعراً وفضلوه لأنه مفيد فى الترية والتأديب . . . إلخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة فى التقاد وفى الشعراء على السواء .

(ب) الأساس الأخلاقى و (الدينى) : لم يستجب الشعراء ولا النقاد للزعة الأخلاقية أو الدينية . وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً ، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الأدب . ولم يكن تأثيرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط .

(ح) الأساس التاريخى ، وقد تمثل فى بيئة بذاتها هى بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، والذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه

(د) الأساس الاجتماعى : خضعت القصيدة العربية فى شكلها لاعتبارات ، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً ، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفنى ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين : العامة والخاصة ، فكان هذا الانقسام سبباً فى معارك أدبية تنتهى بالتوفيق بين الطرفين ، وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى ، وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى لا عن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال ، ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

٤ - الشعر عند العرب صناعة. ولهذه الصناعة قوانين تتحكم في الشكل فتجعله جميلاً أو قبيحاً. والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى، وهو في الفن أكل منه في الطبيعة، وإن كانت هذه القوانين في ذاتها قوانين طبيعية. ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالي النصرف؛ الأساس الذي يهتم بجمال الصورة الأولى. وهم في بحثهم عن هذا الجمال الموضوعي قد كشفوا عن الأساسين المشتركين في كل الفنون: الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملبوسة. وحين كشفوا عن هذه القوانين اتخذوها أساساً للنقد، اتخذوها أساساً للحكم بالجمال والقيح، ولكنهم في هذه المرة كانوا يتكلمون عن الجمال بالمعنى الاستطيق الدقيق.

الباب الثالث

التفسير

تمهيد

أعظم خطأ يمكن أن يتعرض الباحث للوقوع فيه هو عندما يكون بسبيل تفسير ظاهرة من الظواهر العامة والتعليل لها . ذلك أن الامساك بأطراف الخيوط الأولى التي تكون سدى هذه الظواهر أمر من الصعوبة بمكان ، لأن هذه الأطراف في العادة تكون محوطة بكثير من الغموض ، فلا يكاد يرى الباحث أمامه إلا الظاهرة نفسها في كمالها ووضوحها . ونحن في محاولتنا تفسير الأسس الجمالية كما تمثلناها في النقد العربي إنما نعرض أنفسنا للوقوع في هذا الخطأ ، لأننا لا نستطيع ولا يستطيع باحث أن يقطع ويقنع بتفسير ما لظاهرة بعينها . وسوف نرى أن التعارض في النظريات التفسيرية حتى القائمة منها على أساس تجريبي ، يكاد يحمل على الاعتقاد باستحالة تفسير واحد صحيح لظاهرة ما .

غير أن هذا لا يدعو لليأس إذا كنا نؤمن بأن الحقيقة الواحدة أو الظاهرة الواحدة لها أكثر من جانب ، ويشترك في تكوينها أكثر من عامل . ومعنى هذا أن الظاهرة الواحدة يقتضى تفسيرها الوقوف عند كل العوامل التي يمكن أن تكون قد اشتركت في تكوينها . وهنا أيضاً نكون عرضة لخطورتين على أقل تقدير ، هي خطورة القول بالعلية بين هذه العوامل المختلفة (المناخ - بنية الجسم - تكوين العقل - نوع التفكير - نوع الإنتاج - الإنتاج الفني - الظاهرة الأدبية مثلاً) ، والثانية : هي رد الظاهرة إلى العوامل الموازية لها في الواقع ، أى التي تحتاج مثلها إلى التفسير (الحياة الدينية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية قسماً - الظاهرة الأدبية) . فالنقد الذي يوجه إلى الطريقة الأولى هو أن المقدمة الأولى (العامل الأول) قد تتكرر ولكن تختلف النتائج (الظواهر) ، وقد تتفق الظواهر ويختلف ذلك العامل الأول ، وهذا وحده يشكك في صحة العلية التي بين العامل الأول والظاهرة . والنقد الذي يوجه

إلى الطريقة الثانية هو أن التشابه بين الظواهر المختلفة قد يرتقى إلى افتراض تفاعل هذه العوامل ، ولكنه لا يفسرها مطلقاً . ومن ثم تكون الحياة الدينية — من وجهة نظر خاصة — مفسرة للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية . وهكذا ، ولكن الحقيقة أن هناك تشابهاً في النزعات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية . وقد تكون هذه الظواهر متفاعلة ، ولكنها لا يفسر بعضها بعضاً إلا من وجهات نظر خاصة ، فإذا بنا نجد الظاهرة الواحدة تفسر غيرها وتفسر به .

هل من سبيل إذن للقيام بمهمة التفسير دون مواجهة هذه المواطن الخطرة ؟ لا سبيل إلى ذلك إلا أن نجمع الظواهر المتشابهة وأن نضمها جنباً إلى جنب ، وحين نأمن هاتين الخطورتين نستطيع أن نتجاوز ذلك إلى التفسير والتعليل . ووضع الظواهر المتشابهة جنباً إلى جنب يعطينا الفرصة لتصور « الروح العام » السائد في جوانب الحياة المختلفة .

والحق إن الركون إلى مفهوم « الروح العام » لا يبدو أن يكون هروباً إلى ميدان غير محدود الأطراف ؛ فهو نزعة صوفية في البحث جاءت — في رأي — صدى للغموض الذي يحيط أطراف الخيوط الأولى التي هي بمثابة سدى الظواهر المختلفة . ولذلك فنحن حينما نصل إلى هذه الأطراف الضاربة في غيابات المجهول لا نملك إلا أن نقول : إنها تنبع من « الروح العام السائد » ، وهي صادرة عنه . ويبقى هذا « الروح » غامضاً حتى نستطيع وصفه من مجموع الخصائص المشتركة التي نكشفها في الظواهر المختلفة الصادرة عنه . فن الظواهر نعرف الروح العام ، وهذا الروح بدوره يستطيع أن يلقى لنا الأضواء على ما يتكشف لنا فيما بعد من الظواهر .

نحن إذن في حاجة إلى كتاب يحدّثنا عن « روح الحياة العربية » ، على أن يجمع لنا هذا الكتاب كل الخصائص المشتركة بين ظواهر الحياة العربية المختلفة ، ولكن مثل هذا الكتاب لا يمكن أن يتوافر إلا بعد الدراسات

الفرعية التي تتناول جوانب النشاط المختلفة . وقد قننا من جانبنا بدراسة الناحية الفنية كما يصورها لنا النقد الأدبي عند العرب ، وصورناها بحسب المفاهيم التي كانت بين يدينا . وما نحن أولاء نجد التشابه جوهريا بين عناصر هذه الصورة وصورة أخرى هي نتيجة دراسة الناحية الفنية كما يصورها فن العمارة والتصوير . فقد انتهى العلماء في هذا الميدان إلى نتائج تتفق مع ما سبق أن اتهمنا إليه ، وتشخص لنا خصائص عامة سبق أن عرفناها في الفن القولي . وسنعرض هنا صورة لهذا التشابه ، لا على أن يكون أحد الفنين مؤثرا في الآخر ، ولكن على أن يكون في تشابههما توثيقاً لنتائجنا من جهة ، وبداية لتصوير الخصائص المشتركة المكونة لروح الحياة العربية العام من جهة أخرى .

وقد أدرك مفهوم « الروح العام » دارسو الفنون الشكلية عند العرب ، واثموا إليه ، على النحو الذي صورناه تماما . يتضح ذلك في قول هيلدي زالوشر : « يخيّل إلينا أننا لاندلس الخضوع في الناحية الشكلية والجمالية من الأثر ، بل الذي نلسه هو نوع من التوازي في الفكرة ، كما لو كانت الفكرة الاقتصادية والفكرة الجمالية متأثرتين بقوة أخرى تملئ القوانين نفسها على الناحيتين الاقتصادية والفنية ، فنجد آثار العقل الواحد في طريقة الحياة وفي الأسلوب الفني ، كما أننا سنلاحظ التأليف نفسه ، والنسق ذاته في كليهما ، مما يجعلنا نفترض وجود قوة عليا خارجة ، (١) . ولاشك أن افتراض وجود قوة عليا خارجة يصور لنا تلك النزعة الصوفية التي سبق أن أشرنا إليها . فهذا « التوازي في الفكرة » كما يبدو في ألوان النشاط المختلفة ليس من السهل معرفة أصله والباعث عليه لغرضه . فليكن هذا الأصل قوة عليا خارجة ، أو ليكن « روحاً » .

ومن الخواص المشتركة بين الفن القولي وفن الزخرفة الإسلامية خاصة

(١) هيلدي زالوشر : البناء الفني ، مجلة السكاتب المصري ، مجلد ٨ ، عدد ٣٩ ، ص ٥٤ .

التجريد . ويشبه الدكتور بشر فارس طريقة الزمى ، فى الفن الإسلامى بالاتجاه التجريدى ، فهذا الفن الإسلامى خاصة متى أفلت من سلطان الترافف ، قارب الفن المجرد ، ، هذا الذى يفتتن به الآن المتطرفون فى أوربة ولا سيما فى باريس . وهو على نوعين ، فليست أعنى النوع الذى يحيد عن التصور المحقول إلى اختراع بنيات خارجة عن منظورات العالم ، تائهة وراء المدلولات المتواترة ، والوجدانيات المتواترة ، بل أعنى الذى يعمد إلى تخفيف الأشياء المحصلة فى الواقع . فيفرغها مكتفياً بخطوط متعدلة منبئة عنها ، ترتب فى نظام يبدو كأنه جاء اعتباطاً ، (١) . وقد حاول الدكتور بشر فارس أن يرد عناصر الزخرفة الإسلامية إلى مفهومات الدين الإسلامى نفسه ، مفسراً مظاهرها فى ضوء من القرآن . ولكن ألم نقل إن فى مثل هذا القول خطراً عظيماً ؟ وإذا كنا قد رأينا الميل إلى الفصل بين الدين والفن قويا واضحا كان الخطر أعظم . والنتيجة التى اتينا إليها فى ميدان الفن القولى والتى تنهض معارضة لهذه الدعوى هى بعينها النتيجة التى انتهى إليها الدكتور زكى محمد حسن بشأن الفنون التشكيلية فى الإسلام ، فعنده أن العلاقة بين الدين الإسلامى وفنون الإسلام ليست وثيقة ، فالإسلام لم يستخدم الفن فى الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى (٢) ، وعلى ذلك فإن خاصة التجريد المشتركة ليست أثراً للدين ونتيجة لتعاليمه .

وقد أدت هذه النزعة التجريدية إلى أن ينصرف الفنانون المسلمون إلى إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسم الطبيعة الحية أو تصويرها ، فأبدعوا فى الرسوم الهندسية ، واتخذوا من العناصر النباتية زخاف جردوها عن أصولها الطبيعية ، وأسرفوا فى استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها يعرف عند الأفرنج باسم (أرابسك) ، أى الزخارف العربية ، . (٣)

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، المجلد الثانى للاتحاد العربى بالقاهرة سنة ١٩٥٢ ص ١٦

(٢) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٦٨

(٣) المرجع السابق ٦٧٢

وفن الأربسك يقوم في جملة على أساس من التجريد والسيمترية، وهما عاملان سبق أن رأينا دورهما في الفن القولي ، فنجد البداية يظهر فن الأربسك الإسلامي ميلا دائما. لأن يصبح أكثر فأكثر تجريداً ، ويزداد استخدامه الزخارف الورقية بوصفها أشكالاً هندسية . . . ويصبح التصميم الورقي يحدده الاهتمام بالسيمترية التي يمكن أن يتطلبها الزخرف ذاته أو شيء يتعلق به ، (١) . فالفنان العربي كان يركز كل اهتمامه في الزخرف أو الشكل — أي السطح — الذي يريده جميلاً بين العين . وهو في سبيل ذلك يجرد عناصره من حيوياتها ولا يأخذ منها إلا الشكل ، ثم هو ينسق هذه العناصر تنسيقاً خاصاً يوفر لها فيه كل عناصر السيمترية . فهو حريص على أن يضع في هذا الشكل كل إمكانياته الفنية ، ولكنه لا يتعمق هذا الشكل أبداً ، ولا يهتم بمعنى أو شعور وراءه . وهو حين يستخدم الألوان في هذا الشكل فإنه يستخدم الألوان البراقة ويفرط في توزيعها . كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا في النادر . وذلك لأن الفنان لم يستطيع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها ، ولم يفلح في أن يكسب مناظرها شيئاً من الحركة والحياة (٢) .

وهذه العناصر : التجريد والسيمترية والألوان البراقة ، كانت سبباً في أن الصور الإسلامية أعوزها التكوين الباعث على التفكير ، والألوان المملوءة بالمعاني والمغزى في بيان نعيم الحياة وآلامها ، فغلب عليها الطابع الزخرفي ، وبزتها اللوحات الفنية الأوربية في النضوج والقدرة على التعبير عن الجمال الروحي في الحياة والطبيعة ، وعلى تصوير التضحيات البشرية في سبيل الدين والوطن والمثل العليا (٣) . وهكذا أبعدت هذه العناصر الجمالية التصوير الإسلامي عن أن يصور تجربة فنية ، أو أن يستهدف غاية نفعية أخلاقية

(١) Encyclopaedia of Islam ; vol. I. p. 363

(٢) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٧٢

(٣) المرجع السابق ٦٧٢ - ٦٧٣

أو دينية أو اجتماعية ، وحصرته في الشكل وحده ، الشكل الذي لا يستهدف غاية أكثر من مجرد الزخرفة ، والذي يتمتع الناظر إليه دون مفهوم .

ويختلف الحكم على هذا الفن ، كما سبق أن اختلف إزاء الفن القولي ، فالذين يتطلبون في العمل الفني غاية وتجربة لا يجدون ما يشدونه في الفن الإسلامي . وقد رأينا الدكتور زكي محمد حسن يقرنه بالفن الأوروبي الذي يستهدف الغاية وينطوي على التجربة لكي يوضح لنا الفارق بين الفنانين . على أن هذا الفن الشكلي الصرف هو الصورة التي وجد فيها كانت — كما عرفنا — مثال الجمال . ولكن مؤلفاً مثل جويو ، حريصاً على الجدية والغاية في العمل الفني ، لا يرى أن « التزين العربي هو المبدأ الذي تحدر منه الرسم والشعر والموسيقى ، بل هو لإجهاض الفن قبل اكتمال تكوينه ، (١) » .

وأما ماذا كان الحكم على هذا الفن العربي فالذي نريد إلى تثبيته هنا هو ذلك التوازي في الخصائص الجوهرية لهذا الفن والفن القولي . فقد رأينا الميل إلى التجريد واستلهم المثل يتضح في الشعر منذ العصر الجاهلي ثم يتخذ مبدأ التجريد صورة أخرى عند النقاد البلاغيين في حديثهم عن « النظام » وما يكسب الكلام من جمال . ورأينا كذلك كيف كانت الصنعة تتركز عند الشعر في توفير عنصر الإيقاع بقوانينه المختلفة . وقد رأينا كذلك كيف كانت العناية بالوحدة ، وكيف كانت القصيدة مجموعة من الوحدات المتشابهة المترازية والمتوازنة ، التي يمكن أن يمتد بها الشاعر كما شاء . هذا التكرار نفسه هو كذلك ما وقف عنده علماء الآثار الإسلامية وسجلوه من حيث هو خاصة جوهرية في الفن العربي بصفة عامة ، وحاولوا تفسيره ، ولم يكن اتجاههم الزخرفي مقصوراً على التصوير لحسب ، بل كان كذلك يتمثل في غيره من الفنون . ولعل طبيعة الزخرف ذاتها قد ساعدت على استغراق الفنان العربي في الاهتمام بالوحدة ذاتها لا بالعمل من حيث هو كل ، لأنه يستطيع

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٧٢ .

بعد ذلك أن يكرر هذه الوحدة ما شاء من المرات وإلى ما لا نهاية . ومن ثم
 « لم تكن الورقة في الزخرف تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر ، وهكذا
 تتكرر مرات لاحصر لها . وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم
 في العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائي ، (١) وقد أكسبت هذه الطريقة
 المنتجات الفنية صفة ظاهرة يسميها الدكتور زكي حسن « كراهية الفراغ » ..
 ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها
 بدون زينة أو زخرفة ... وطبيعي أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين
 دعتهم إلى الاقبال على تكرار وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار (لانهائي) ،
 وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الإسلامي وطبيعة الصحراء التي نشأ فيها
 العرب ، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له ، (٢) .

ونحن نوافق هنا على أن تفسير التكرار اللانهائي من روح الدين
 الإسلامي وحده لا محل له ، لأن الفن القولي - وقد ظهر عند العربي ونضج
 قبل ظهور الإسلام من جهة ، كما كان الميل إلى إبعاده عن دائرة الدين قوياً
 من جهة أخرى - يشارك في هذه الصفة الجوهرية . ولكننا أميل إلى
 القول بأثر طبيعة الصحراء ، وإن كنا نتمسك عن ذلك الآن إلى حينه . وقد
 رأينا الدكتور بشر فارس يقوم بمهمة تفسير خصائص الفن العربي التشكيلي
 من روح الدين وتعاليمه ، ولكن كثيرين غيره يرفضون هذا التفسير ،
 وينظرون إلى سبب أبعد من الدين والفن على السواء ، ينظرون إلى
 « الروح » ، إلى « القوة العليا الخارجة » .

وقد أشار الدكتور زكي حسن إلى كراهية العربي للفراغ ، ولا شك أن
 هذه الكراهية جاءت صدى للفضاء العريض الذي يمتد أمامه في الصحراء ،
 فإذا كان فن المعمار العربي « يترك في النفس شعوراً بالفضاء الطليق ، ويوحى
 إليها باللانهاية » ، (٣) ، فمن الممكن أن يكون ذلك صدى لذلك الفضاء المعتمد

(١) Encyc. of Islam; voi I. p. 364

(٢) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٧٧ - ٦٧٨ .

(٣) هيلدة زالوشير : الفن البدوي ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٦ - ع ٥١ (يونيو

سنة ١٩٤٧) ، ص ١٠٨ .

في الصحراء ، الذي يثير نفس العربي إزاء هذا الفضاء اللانهائي . ومن ثم كانت « الزخرفة الإسلامية بما فيها من تجريد كلي تشهد على قلق الإنسان وسط الكون . وليست الزخرفة العربية الرشيقة ، وأشكالها الهندسية التي تستوحى قواعدها من قواعد الرياضة إلا تكراراً للوضوع الرئيسي ألا وهو الرغبة في حل معادلة اللانهاية » (١) .

هذا تفسير يبدو أرجح من غيره . ومع ذلك فهو غير تابع من الدين ، وإنما هو يصلح تفسيراً للظاهرة كما تبدو في الفن والدين على السواء . وقد تمثل مفهوم « اللانهاية » في الدين في وصف الله بأنه « الأول والآخر ، الذي وجد منذ الأزل ويبقى إلى الأبد ، الذي لا بداية له ولا نهاية .

على أن هناك تفسيراً آخر يحاول كذلك أن يرتد إلى السبب البعيد لهذه الظاهرة سواء في الدين أو الفن ، وهو التفسير الذي يقول به انتجها وزن في بحثه عن طابع الفن الإسلامي فيقول : « يبدو أن إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية كان له أثره لا في العقائد الإسلامية فحسب بل في الفن الإسلامي كذلك ، فبدلاً من قوانين الطبيعة لا نجد إلا سلسلة عادية من الأشياء تحدث نتيجة خلق مجموعة من الأحداث والأفعال يتمثل فيها نوع من الاطراد المنتظم من لحظة إلى لحظة ، ولكنها مازالت تستتبع سلسلة من الأفعال الاعتبارية . ونحن نجد — دائماً في الغالب — أن الزخرف على الأشياء ينقسم إلى وحدات منفردة كثيرة جداً ، قد وضعت بصورة اعتبارية بحيث يمكن التعديل فيها والتبديل ، فليست هناك علاقة بين الوحدات ، وحتى عندما تظهر الموضوعات المقسمة منظراً فإن كل قسم منفرد يستقل بنفسه . . . وهذا الاتجاه الوجداني atomistic يمكن أن نوجده له صورة موازية في الأدب ، ففي مقامات الحريري مثلاً نجد نفس السلسلة من

(١) هيليند زالوشر : رمز وزخرفة ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٧ عدد ٢ (أكتوبر سنة ١٩٤٧) ، ص ٩٠ .

المناظر غير المرتبطة التي تصل إلى الخمسين في هذا الكتاب بالذات ، وإن كان من الممكن أن تصل إلى عدد غير هذا ، فنجد المقاومة الواحدة ليس لها مكان محدد في الكتاب من حيث هو كل ، (١)

وهكذا يقدم إلينا اتجاهاً قضية جديدة هي قضية « إنكار العلاقات السببية بين الحوادث » ، ويفسر لنا على أساسها ظاهرة « الوحدة » ، والتكرار اللانهائي ، الغالبة على الفن التشكيلي ، كما يمكن أن تكون كذلك في الفن التعبيري ، هي بجانب هذا وذلك تتضح في الدين ذاته . وهكذا يربط اتجاهاً بين الظاهرة كما تبدو في ثلاثة من ألوان النشاط الروحي عند العربي : الدين ، الفن التشكيلي ، الفن التعبيري .

ومع ما يمكن أن تثيره القضية ذاتها ، قضية « إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية » ، عند العربي من خلاف فإن الذي يعيننا هنا هو تلك المحاولة المتكررة لكشف طابع عام تشترك فيه ألوان النشاط المختلفة في حياة العربي ، وتفسير كل لون من هذه الألوان على أساس من هذا الطابع العام أو الروح العام .

وقد رأينا إلى أي حد تشترك تلك الخصائص الجوهرية بين الفن التعبيري والفن التشكيلي عند العرب . وإذا كان الاتجاه الجمالي الصريح الذي لمسناه في الفن التعبيري يعطى الشكل دون المحتوى كل الأهمية ، ويعتمد الحكم عليه على حاسة السمع (للحكم على العنصر الزمني من الصورة الأولى) فكذلك الأمر بالنسبة للفن التشكيلي ، فإن « المعيار الأساسي في الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر » (٢) .

التجريد ، السيمتريّة ، الوحدة ، التكرار ، التلقّي الحسي — بعبارة

Richard Ettinghau en The Character of Islamic Art, (١)
edited in "The Heritage of the Arab," pp. 262-3.

(٢) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، ص ٦٧٨ ، وكذلك للمؤلف نفسه : الفنون الإيرانية ، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠ ، ص ٣٠٨

واحدة - هي القضايا المشتركة بين الفن التعبيرى عند العرب والفنون التشكيلية . وقد حاول علماء تلك الفنون أن يقدموا التفسير ولكنهم لم يتفقوا على تفسير واحد ، وإن كان أغلبهم أميل إلى البحث فى الصحراء عن العلة الأولى ، والباعث العام المشترك ، والبعض يرد هذا الباعث العام إلى طبيعة العربى التى تنكر العلاقات السببية بين الحوادث . بعبارة أخرى فإن التفسير هنا يستمد من البيئة الطبيعية حيناً ومن الجنس حيناً آخر . ونحن الآن - بعد أن رأينا جوانب الاشتراك بين الفنين التعبيرى والتشكيلى عند العرب - يمكننا أن نزداد اطمئناناً إلى النتائج التى انتهينا إليها فى الباب السابق . ويبقى أمامنا مهمة التفسير . ونعنى بالتفسير البحث عن المؤثرات التى هى مصدر تلك الظواهر الفنية المشتركة . وسنقسم هذه المؤثرات إلى قسمين : نبحث فى القسم الأول ما نسميه المؤثرات العامة ، وفى القسم الثانى نبحث المؤثرات الخاصة . وقبل أن نمضى إلى هذا البحث نشير إلى أن التفسير عملية اجتهادية أكثر منها علمية .

الفصل الأول

المؤثرات العامة

١ - المؤثرات الطبيعية

(١) البيئة الطبيعية

في البحث عن المؤثرات الأولى والمصادر التي نبعت منها الحياة في شتى مظاهرها يكون الحديث عن البيئة الطبيعية مقدماً في أغلب الأحوال، إيماناً بأن الإنسان نتاج بيئته (١). وهذه القضية تقوم على مفهومين هما الإنسان والبيئة. عندئذ تتشعب الدراسات شعبتين، إحداهما تتناول الإنسان من حيث جنسه ودمه ووراثاته، والأخرى تتناول البيئة من حيث مكوناتها الطبيعية والمناخية. وتبقى المشكلة معلقة بين الطرفين فنسكاد لا نقطع بأن الإنسان نتاج وراثاته الجنسية أو نتاج بيئته الطبيعية، بل لعل المهتمين بكل من الشعبتين يتحيزون لجانب بعينه ويكشفون عن العيوب في الجانب الآخر. وقد أشار أتوكلينبرج إلى أن دراسة الأجناس كانت تتبع منهجاً ذاتياً حينما وجد من يحكم لشعوب شمال أوروبا بالامتياز، أو من يفضل شعوب البحر المتوسط ويعزو إليها كل تقدم وحضارة. ومن ثم لم تكن لهذه الدراسات قيمة علمية. ويتجه البحث الآن إلى منهج موضوعي لدراسة مشكلات الأجناس. وقد أتبع هذا المنهج طريقة الاختبارات النفسية التي يمكن الحكم على ذكاء الشعوب مثلاً بحسب نتائجها. ولكن هناك صعوبات كثيرة تحول دون الاعتماد

S. F. Markham Climate and the Energy of Nations, (١)
Oxford Univ. Press, 1947, p. 217.

على هذه الطريقة ، منها الاعتبارات الخاصة بالتربية والتجارب الخاصة بالشعوب والعادات .. الخ ، أى الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة والتفاعل بينهما ، وقد تبين من التجارب أن الوراثة ليست ذات خطر ، لأنه عندما تشابهت البيئات اختلفت الفروق التى ظهرت من قبل بين الأجناس ، واختفت نهائياً عندما اتحدت البيئة (١) . فكان اتحاد البيئة ينفي تلك الفروق المزعومة بين الأجناس ، وكان البيئة هى التى تشكل وتعطى . وهذه الحقيقة تنهض دليلاً قوياً ضد النظرية القائلة بأن الجنس عامل يحدد مستوى الذكاء ، (٢) .

ويتبع ذلك أن الأجناس المختلفة عندما توجد فى بيئة واحدة فإنها تنسى أجناسها ، المزعومة ، القديمة ، وتتشكل بحسب هذه البيئة ، ويأخذ أبنائها طابعاً مميزاً لهم وكأنهم ليسوا من أصول جنسية مختلفة . ونظرة إلى أمريكا قد توضح لنا هذه الظاهرة ؛ فالذين تزحوا إليها ينتمون إلى أجناس مختلفة ، ولكنهم الآن جميعاً ، أمريكيون ، فى طبائعهم ، فى أخلاقهم ، فى عاداتهم ، فى تفكيرهم وكل نزعاتهم ، أو هكذا يبدو .

ويمكن إثبات ذلك بطريقة أخرى ، فإن الآخرين من جنس واحد إذا نشأ فى بيئتين مختلفتين ظهرت بينهما فروق جوهرية مرجعها إلى عمل البيئة . وقد عرفت هذه النظرية ودخلت ميدان الدراسات الأدبية لأول مرة فى القرن الثامن عشر على يد دى بس Du Bos فى مؤلفه : أفكار نقدية فى الشعر والتصوير Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture . فهو أول من قال بنظرية الجنس والبيئة . وقد أثارد هشته أن رأى الشجرتين من أرومة واحدة إذا غرستا فى أرضين مختلفتين أنتجتا كذلك ثمراً غير متشابه فى صفاته (٣) .

(١) Otto Klineberg . Race and Psychology, Unesco, Paris. 2nd impr. 1951, pp. 5-24.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٣) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 189.

ولكن ما العامل الأول في البيئة الطبيعية الذي يفرض نفسه حتى على الخصائص الجنسية ؟

ينقل لنا روجير ميرسييه عن دي بس في كتابه السابق الجواب عن هذا السؤال بأن المناخ هو ذلك العامل ؛ فقد لاحظ دي بس د أن المناخ كان أقوى من الدم والأصل د (١) . ويشير دي بس إلى د أن الأسباب الطبيعية physiques كذلك لها نصيب في النهضة المدهشة للأداب والفنون . ويدرك كل العالم أن طبيعة المناخ تؤثر في منتجات البلدان . . . فلا بد أن يكون للمناخ تأثير قوى بصفة خاصة على د أعضاء الدماغ أو أجزاء الجسم البشري التي تتحدد في أثناء الحديث عن الروح والميول البشرية من ناحية طبيعية ، لأن هذه الأجزاء د بلامقارنة أكثر تركييا وأكثر حساسية ، من غيرها ، وكذلك مصدر أشجاننا ، أليس هو د وبصفة خاصة - في عدم اعتدال أمرجتنا أو في طبيعة المناخ الذي يعكس كياننا ، (٢) .

فإذا كنا بسبيل اختلاف الأذواق بين الشعوب نهضت هذه النظرية تفسر لنا هذا الاختلاف في ضوء العوامل الطبيعية السائدة في بيئات هذه الشعوب ، فكما أن هذه العوامل تحدد لنا خصائص الناس الطبيعية في كل من هذه البيئات فإنها كذلك تستطيع أن تمتد تفسر لنا اتجاهها الذوقي .

ويشير لنا روجير ميرسييه كذلك إلى نص ورد في كتاب فلتير : دراسة في الشعر الملحمي Essai sur la Poésie Epique ، بين فيه اختلاف الأذواق بين الشعوب الأوربية . وهو في سبيل ذلك قد نقل قطعاً من تاس Tasse وملتن وأنتونيو دي سولي Antonio de Solis وبوردالو Bourdaloue ، وأتبع نقوله بشرح تدل الصور فيه على أثر العوامل الطبيعية . ويقول فلتير : إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وطنهم من محاسنهم للقديم ،

Koger Mercier : La Théorie des climats des "Reflexions (١) Critiques" à "L'Esprit des Lois," Revue d'Histoire Litt. de la France, 53e année. No. 1, 1953, p. 22.

Ibid ; pp. 22 - 23. (٢)

فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة . ولكنهم يستمدون من الأرض التي غدتهم بالأذواق والألوان والصور المختلفة . إنك لتعرف الإيطالي والفرنسي والإنجليزى والأسبانى من أسلوبه ، كما تعرفه بملامح وجهه ونطقه وصفاته (١) .

فالبينة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان كما تكيف بنيته العضوية . والمناخ عامل قوى التأثير في هذه البنية ومن بينها الدماغ ، ومن ثم فهو عامل قوى التأثير أيضاً في الناحية الروحية لهذا الإنسان . واختلاف البيئات والمناخ ينبع اختلاف البنية الجسمية والروحية على السواء . ومن هنا اختلفت أذواق الناس في بيئة عنها في أخرى .

والحق أن هذه النظرية مغرية إلى حد بعيد ، وهى تصدق حينما يكون المراد تفسير ظواهر عامة لا مظاهر فردية . ذلك أن أول نقد يوجه إليها هو أن الفردين اللذين ولدا ونشأ في بيئة واحدة لا يكونان بالضرورة متشابهين في الصفات . بل كثيراً ما يختلفان (وإن كانت التجارب قد أثبتت — كما رأينا — أنهما متشابهان) ولكن هذه في الواقع حالات فردية تظهر في كل جماعة تقطن بيئة بعينها ، فتكون هناك اختلافات بين أفرادها ، والنظرية هنا لا تفسر هذه الخلافات الجزئية ، بل هى تفترض اشتراك الأفراد في خصائص عامة نتيجة لتعرضهم لمؤثر واحد وهو المؤثر الطبيعى ، فالجميع يعانون مثلاً من حرارة الجو ، ولكن كل فرد يتأثر بهذه الحرارة إلى حد معين ، فيختلفون في مدى تأثرهم بها ، ولكنهم يتفقون آخر الأمر في أنهم جميعاً تعرضوا لحرارة الجو وتأثروا بها .

ومع ما فى هذه النظرية من إغراء فإن القول بها يعد معطلا من معطلات الأدب والفن ، فقد ساعدت هذه النظرية عند دى بس على تقديم نقد جديد ، وهو نقد تأثرى وعلى فى وقت معاً ، ولكنه رغم جدته يتصل بالمأثور

الكلاسيكي في إنكاره وجود تقدم مستمر ولازم في الفنون (١). ذلك أن البيئة الطبيعية لا تختلف يوماً عن يوم. ولكنها قد تختلف ألف سنة عن ألف سنة، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن ألف سنة مدة كافية جداً لقيام حضارة وانهارها، أى أن هناك تطوراً مستمراً داخل البيئة الواحدة. ولو سلمنا بأن الأثر الأول والآخر للبيئة الطبيعية لمكان يلزمنا لهذا التسليم أن نجد الحضارات تتمتع بثبات، أو أنها لا تتغير إلا بمقدار ما يعترى البيئة الطبيعية ذاتها من تغير، وهو — كما رأينا — جد طفيف.

ورغم ما يمكن أن يوجه إلى هذه النظرية من نقد فإنها ما تزال مغرية، وهي على الأقل أداة من أدوات التفسير. والتفسير على أساسها يتعرض لكثير من الخطورة، ولكنه على كل حال يمد السبيل.

فإذا رجعنا إلى البيئة العربية وجدنا أوضح ما فيها هاتين الظاهرتين: الحرارة، فناخ جزيرة العرب — على العموم — حار شديد الحرارة (٢)، والصحراء، وهي تفرش أكبر جزء من جزيرة العرب.

فأى شيء يمكن أن تفسره لنا هاتان الظاهرتان؟ يمكن أن نجيب هنا فنقول: إنهما تفسران لنا في الحياة الروحية ظاهرتي الثبات (على التقاليد) والتكرار. وقد سبق أن رأينا أن الثبات كان ظاهرة عامة تمثلت لنا في حب العربي للتقاليد، سواء أكانت التقاليد دينية أم فنية، أما الآن فنستطيع أن نرد هذا الثبات من حيث هو طابع عام في العرب إلى حرارة الجو. وقد نقلت إلى سمبل، وهي من ثقات علماء الجغرافيا، رأياً لمنسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرق بصفة عامة، وتقول: «يعزو ومنسكيو ثبات الدين والأخلاق والعادات والقوانين في الهند وغيرها من أمم الشرق إلى حرارة الجو (٣)».

(١) Roger Mercier: La Theorie des Climats... p. 17.

(٢) أحمد أمين: فجر الاسلام، ط ٥. لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥، ص ٤٠.

(٣) Ellen Churchill Semple: Influences of Geographic Environment: London; Constable & Company, 1937 p. 18.

وقد نسأل : كيف تؤدي الحرارة إلى حب الثبات ؟ والجواب في هذه الحالة يحتاج إلى دراسة تحليلية عملية هي عرضة للخطر الذي أشرنا إليه في التمهيد وهو خطر القول بالعلبسة (الحرارة ← بنية الجسم ← تكوين العقل ← نوع التفكير ← نوع الإنتاج ← الإنتاج الروحي ← ظاهرة الثبات) .

أما الصحراء فتفسر لنا ظاهرة التكرار، إذ أن الصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة ، موسيقى عابسة قاسية ، رهيبة عظيمة ، فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد.. ولا عجب أيضاً أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول ونغمة واحدة ، لأن الصحراء توقع في نفوسهم صوتاً واحداً ، فيشعرون — كما تلقوا — شعوراً واحداً (١) .

وقبل أن نمضي في هذا التفسير محصين أو مدعين نشير إلى أن الشعراء والنقاد قد أدركوا شيئاً من هذه النظرية الطبيعية ، فعرفوا ما للسكان من هواء خاص ، وما لهذا الهواء من أثر في تلوين نفسية الأشخاص بلونه وتلوين إنتاجهم الأدبي بهذا اللون . يروي لنا المرزباني هذا المعنى عن محمد ابن أبي العتاهية إذ يقول : « أنشدت أبي أبا العتاهية شعراً من شعري فقال : أخرج إلى الشام . قلت لم ؟ قال : لأنك لست من شعراء العراق ، أنت ثقيل الظل ، مظلم الهواء ، جامد النفس (٢) » . فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية . وقد أنكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية وتنجأ لها ، فظله كظلمها ، وهواؤه كهوائها . فبيئة الشام إذن جو خاص يؤثر في الجو النفسي لأبنائها ، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية . (وبغض النظر هنا عما يمكن أن يفسر به النص من عصبية بين شعراء الشام وشعراء العراق) .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ط ٥ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) المرزباني : الموشح ، ص ٢٧٥ .

وكذلك يصور لنا القاضى الجرجانى هذا الفهم حين يقول : « وقد كان القوم يختلفون . . . فيرق شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، (١) . فالجرجانى هنا يرد نوع الإنتاج إلى البنية والتركيب ، فهو خدم بمقدار ما فى الخلقة من دماثة . فإذا أضفنا كلامه إلى كلام أبى العتاهية نتج لنا أن البيئة الطبيعية بما فيها من مناخ تؤثر فى بنية الانسان ، فى خلقته ومرارجه ، وتؤثر بذلك فى أدبه .

والآن ماذا تفسر لنا الصحراء وحرارة الجو فيها من الظواهر الأدبية؟ أما الصحراء فقد رأينا من قبل (فى التمهيد) أنها تفسر الشعور باللا محدود ، باللانهاى ، وهو خاصة جوهرية فى الفن الاسلامى ، ورأينا هنا منذ قليل أنها تفسر لنا التكرار ، وهو خاصة جوهرية أيضاً فى الفن الاسلامى وفى الشعر ونضيف هنا أننا نستطيع أن نفسر فى ضوءها كذلك نشأة الوحدة فى العمل الفنى ، الوحدة البسيطة أو المعقدة المتشابهة العناصر ، المستقلة عن غيرها من الوحدات ، التى لا يربطها بها سوى الامتداد الزمانى أو المكانى . ولا شك أن هذه الوحدة ، خاصة جوهرية فى العمل الأدبى ، واهتم بها الشعراء منذ اللحظة الأولى وقد قلنا إن هذه الوحدة تمثل دائرة متصلة الطرفين كالحلقة المفرغة ، فلا نعرف لها بداية ولا نهاية ، أو أولاً من آخر . وقد استخدمت كثير من العناصر الفنية — كما رأينا — فى سبيل إنجاز الوحدات فى العمل الأدبى . فهذه العناصر جاءت لإنجاز الوحدة ، ففكرة الوحدة إذن سابقة على هذه العناصر ومسببة لها . ولا شك أن السائر فى الصحراء يرى الأفق على مرمى النظر يحيط به من كل جانب ، دائراً حوله كاندور الدوامه الهائلة ، وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المقفلة حوله ، ولكنه لا يستطيع

أن يبلغ مداها أو يصل إلى طرف منها لأنه يسير ولكن الدائرة ما تقتل تدور ، وينظر في كل لحظة حوله ، ينظر أمامه ووراءه . وعن يمين وعن شمال فيجد الدائرة مطبقة حوله . تتغير المناظر ، وتذهب المعالم والدائرة هي الدائرة ، وهو على أبعاد متساوية من محيطها . وهذا واحد من أبناء الصحراء ، الحارث بن حلزة اليشكري ، من شعراء المعلقات ، يحدثنا كيف تغيب المناظر في بطن الصحراء ومع ذلك تبقى الصحراء هي الصحراء . هاهو ذا يعدو بناقته فتترك طرقات أخفافها آثاراً في الرمال ، وهو ينظر خلفه فيجد هذه الطرقات تذوب من بعيد في بطن الصحراء . ويظل هو دائماً في عدوه والصحراء لا تكف عن عملها ، ومحيط الدائرة (الأفق) يتحرك دائماً ليكون منه على أبعاد متساوية . يقول الحارث في تصوير هذه الحركة :

وطرافاً من خلفهن طراق ساقطات ألوت بها الصحراء

فهكذا تتجدد المناظر ولكنها دائماً محوطة بدائرة . فلم يكن العربي إذن يحس بالامتداد ؛ لأن الامتداد يفترض طرفين كالخط المستقيم تماماً . ولم يكن في الصحراء ذلك الخط المستقيم الممتد ، ولكن كان هناك الأفق الدائري دائماً ، وكان الإنسان مركز هذه الدائرة دائماً . ولم يكن اعتباطاً أن يقول النابغة للنذر :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأى عنك واسع

فالنابغة يحس بسعة الفضاء من حوله ، ولكنه لا يجد مهرباً منه ؛ لأن الدائرة من بعيد مغلقة ، والحدود أبداً قائمة فحينما سار كان الأفق من حوله ، ومهما أطل السير فالليل مدركه على نحو ما هو عليه .

هذا الاحساس بالدائرة الخالدة هو الذي انطبع في نفس العربي ، فكانت كل وقفة له تحوطها دائرة ، ويتحرك فتتجدد وقفاته وتتجدد معها الدائرة ، فإذا بكل موقف له دائرة الخاصة وعلى هذا النحو كانت القصيدة رحلة تتعدد فيها المواقف ، ولكل موقف إطار خاص يدور حوله ، أو لنقل كانت

مجموعة من الآيات ، وكان كل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمن موقفاً بغيره (معنى أو شعوراً أو صورة) . ووقفه عند معلقة امرئ القيس أو الحارث بن حلزة تؤكد لنا ما نذهب إليه من طبيعة بنية القصيدة العربية .

وحدة البيت إذن مرجعها إلى ذلك الأفق الصحراوي الدائري ، ذلك الأفق الذي يستقل فيه كل موقف بدائرة خاصة يلتقي طرفاها حوله . أحس ذلك الشاعر القديم وتمثل لنا في شعره ، وعرفه فيما بعد العلماء والنقاد وحدوده وحددوا العناصر الفنية التي تضمن توافره في العمل الشعري . حدد الخليل بن أحمد الدوائر العروضية ، وحدد النقاد والبلاغيون — كما رأينا — كل العناصر الإيقاعية والشكلية لعمل وحدة مستقلة جميلة .

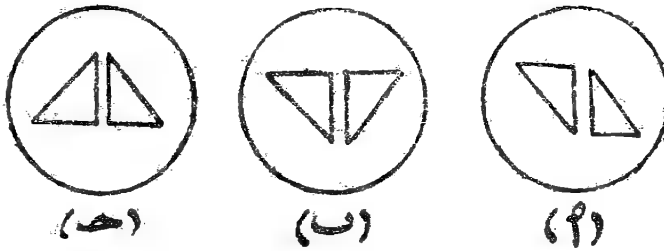
وسنجد فيما بعد من يتطوع لتفسير الإيجاز مثلاً على أساس جنسي أو اجتماعي ، أو التركيز في المعنى وعدم الميل إلى تحليله والامتداد به إلى طبيعة الجنس السامي عامة مثلاً ، ولكننا هنا نستطيع أن نفسر ذلك من الواقع المادي في ضوء فكرة الدائرة . فكما قلنا الآن ، لم يكن العربي يشعر بالامتداد لأنه لم يكن عنده الطريق الممتد المحدد الجانبين ، والمحدد البداية والنهاية ، ولكن كان عنده دائماً دائرة ، وإذا هو تحرك لا يلبث أن يجد نفسه في دائرة أخرى وهكذا . ومن ثم لم يكن يمتد بالمعنى الواحد لأن الدائرة المغلقة بطبيعتها غير ممتدة ، فهي ليست كالخط نقطة ممتدة في اتجاه ، ولكنها وحدة مستقلة .

ويعود الآن لنفس ظاهرة التكرار على هذا الأساس .

أما أن للصحراء موسيقى ذات نفمة واحدة متكررة ، فكلام لا يمكن فهمه لعدم تحده ، ولا شك أن فكرة الدائرة يمكن أن توضح لنا ظاهرة التكرار هذه . فقد قلنا إن الحركة في الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة ؛ فالدائرة ظاهرة دائمة ، ولا يمكن التمييز في لحظة من اللحظات بين دائرة وأخرى ، فكان الوجود يتكرر في دوائر متشابهة تمام التشابه ، مهما استقلت هذه الدوائر بمحتوى خاص . وليس التكرار إلا تكراراً للوحدة المستقلة .

للدائرة المغلقة . وهكذا هو في القصيدة ، ألياتها دوائر متشابهة بل متطابقة في موسيقاها ونسقها ، ولكل منها دلالة المستقلة ، وإن اختلفت الدلالات . وحين يتحدث إلينا علماء الفنون التشكيلية عند العرب عن الشعور باللامحدود أو اللانهاى الذى تبعته أعمال العربى الفنية بما فيها من تكرار متكرر يمكن أن يمتد إلى ما لانهاية ، فإن هذا ليس مصدره أى شعور عند العربى بالامتداد ، فليس فى بيئته كما قلنا امتداد ، وإنما مصدره تلك الدوائر المتكررة باستمرار . ولذلك كان التكرار عنده تكراراً لوحداث متشابهة ، ولم يكن خطأ مستقيماً أو خطوه ممتدة .

بهذا نفسر الوحدة والتكرار اللانهاى من حيث هما ظاهرتان أساسيتان فى الفن العربى بعامة . ومبدأ الوحدة هذا هو الأساس لكثير من المواضع الفنية التى كان الشاعر يحكم له أو عليه بحسبها — كما رأينا فى الباب السابق . هذا عن أثر الصحراء ، ويمكن أن يعتمد عليها كذلك فى تفسير ظاهرة التجريد . فالتجريد بما هو تخليص للخطوط الدالة بغض النظر عن التفاصيل (الأخبار كما يسميها الرسامون) ومراعاة للعلاقة بين هذه الخطوط ، يمكن أن يبحث عن أصله فى الخط الأساسى الذى يحدد الدائرة ، وفى علاقة كل ما بداخل هذه الدائرة بالدائرة ذاتها .



فى هذه الدوائر الثلاث نلاحظ أن علاقة كل من المثلثين بالآخر تختلف فى كل دائرة عنها فى الأخرى ، وبتغير العلاقة هذا وحده يشمر بتغير المعنى ، ولكن يبقى فهم هذه العلاقة مرتبطاً بالدائرة ، فى حدود الدائرة وحدها يمكن أن نفهم هذه العلاقة ، ومن ثم كان لابد للشاعر من أن يكيف عناصره

في حدود الدائرة أو الوحدة (البيت) بحيث يضمن أنها — في هذه الحدود — ستؤدي المعاني التي يريد لها ، لا بد أن تنظم الألفاظ بطريقة خاصة ، وأن يكون موقع بعضها من بعض موقعاً معيناً ، وأن يكتفى منها بالألفاظ الدالة دون التفصيلات ، حتى تتوافر للدائرة بنيتها الحية .

وقد رأينا أن التوازن أو التعادل عنصر إيقاعي لازم في بنية الوحدة (البيت أو العبارة) . ويمكن أن يكون ذلك بطبيعة الحال صدى لطبيعة الصحراء التي وصفناها . فالسائر في هذه الصحراء يرى الدائرة تتجدد دائماً حوله ، وهو في كل لحظة ينظر عن يمين وشمال فيجد الأفق يقع منه على مسافة متعادلة . وهذا التعادل لا يعرفه أي تغير ، لأن الدوائر لا تنتهي . ومن ذلك نفهم أن إحساس التوازن والتعادل هذا نابع من طبيعة الدائرة نفسها وموقف السائر فيها ، حيث إنه يحس دائماً بأن أبعادها بالنسبة له متساوية

وهكذا تستطيع الصحراء أن تقدم إلينا تفسيراً لكثير من الظواهر الفنية عند العرب . ومع كل ذلك يظل هذا التفسير الذي اقترحنه يحمل طابع الاجتهاد أكثر مما يحمل من طابع العلم ، لأن هناك على الأقل حلقات مفقودة بين المؤثر والأثر ، بين الأفق الدائري في الصحراء وبين الوحدة في الأعمال الفنية . وكشف هذه الحلقات يورط كما قلنا في القول بالعلة ، ومع ذلك يبقى التفسير فرضاً لا حقيقة علمية .

أما فيما يختص بحرارة الجو من حيث هي تفسر لنا ثبات التقاليد ، سواء منها الفنية أو الدينية ، ففرض عام يعوزه الدليل العلمي ، ولا يمكن الربط فيه بين السبب والمسبب إلا بعد سلسلة طويلة من العلل التي لم تحقق علمياً كذلك . وقد عرضنا هذه السلسلة من قبل ، على أن الحجج التي سيقت في بيان أثر المناخ على الجسم والمزاج حجج في الواقع مقنعة ، ولم نرد أن يصح تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد الفنية عند العرب بإرجاعه إلى حرارة الجو . ولكن يحول دون ذلك أن اختلاف درجة الحرارة بين الشام وشبه الجزيرة أمر مقرر ، وكذلك هو مختلف بين بلدان الأمم الإسلامية ، ومع ذلك

بقيت تقاليد القصيدة الأولى تتمتع بكثير من الثبات . ومن هنا نميل إلى الظن بأن هذا الثبات تفسره طبيعة اللغة العربية ذاتها ودورها الذى قامت به فى هذه البلدان على اختلاف مناخها . وموضع هذا التفسير فى الفصل التالى وهكذا نستطيع فى ضوء النظرية الطبيعية أن نفسر بعض الظواهر دون البعض ، فنردها إلى أثر البيئة الطبيعية . وهذا هو الاتجاه المادى فى تفسير مدى علاقة الفن ببيئته . وحين يأخذ (تين) فى هذا الاتجاه فإنه لا يرى فى البيئة إلا أموراً ثانوية ، فى حين نجد اشبنجر يرى فيها أموراً أولية ، فيرى فيها مصدر التقدم الفنى

هذا الاتجاه المادى يقابله اتجاه آخر صوفى ينكر إنكاراً تاماً أن يكون للبيئة أثر ما أولى أو ثانوى . ويتمثل لنا هذا الاتجاه عند شارل برنار الذى يفصل الفن فصلاً تاماً عن أى أثر من آثار البيئة ، ويقول : « إذا كان الفن هو كما نرى كشفاً للغموض الكونى فى لحظة لقائية *une intuition* عبقرية ، فإنه يصبح مستقلاً عن كل الظروف المكانية والزمانية . فالعبقرية قائمة فى كل مكان وعلى الدوام ،^(١) فالعبقرية إذن مفهوم غير متأثر ببيئة زمانية أو مكانية . وهى حيثما وجدت لم يكن للبيئة أثر فى إيجادها ومن ثم يبرز العبقرى من بين غير العباقرة الذين يعيش معهم وتحت سماتهم ، ويظل عمل العبقرى باقياً يحتفظ بتمييزه فى كل بيئة وكل زمان . وقد لمح هذا المعنى القاضى الجرجانى وإن كان قد استبدل بلفظة العبقرية ألفاظاً أخرى تدل فى وقته دلالتها فيقول : « وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان ، وأنها سواء فى النطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مطلقاً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكياً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القرينة والفطنة ؟ »^(٢)

(١) Charles Bernard Esthétique et Critique, p. 245

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ١٢

والواقع أن ذلك الاتجاه المادى يرجع الفضل في نشأته إلى أنصار القديم الذين حاولوا أن يدافعوا في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر عن الشاعر القديم هوميروس ؛ فقد عادوا في نهاية دفاعهم إلى إنكار العقيدة الكلاسيكية في وحدة الطبيعة البشرية في المكان والزمان ، وذهبوا إلى أنه لا يمكن الحكم على هوميروس بحسب أفكار القرن الثامن عشر ، وأنه ينبغي — على العكس — وضعه في عصره وموطنه لفهمه بوضوح وقد كانت هذه أول محاولة في سبيل نقد على ساد بعد ذلك بمائة وخمسين عاماً على يد تين ورينان ،^(١) ومن ثم تكون تلك النزعة الصوفية التي ظهرت أخيراً انتكاساً وعودة إلى تلك النظرية القديمة ، وحدة الطبيعة البشرية في كل مكان وكل زمان

ولا شك أن فكرة العبقريّة المستقلة عن كل زمان ومكان لو صحت لهدمت الاتجاه الطبيعى من أساسه ، ولكن لا ننسى أن العبقريّة حالة فردية وليست ظاهرة عامة ، فالعابرة في الأمة يعدون دائماً على الأصابع ، والنظرية الطبيعية لا تتعرض بالتفسير لهذه الحالات الفردية ، ولكنها تهتم بالظواهر العامة . وحين يكون المراد كشف طابع ، عام أو روح ، عام ، أو خصائص مشتركة بين أبناء أمة من الأمم ، فإن هذا الاتجاه الصوفى لا يجدى كثيراً ، ويبقى الميدان فسيحاً أمام التفسير المادى وما دام بحثنا لا يهتم بالبحث عن العابرة عند العرب وتفسير ظهورهم ، وإنما يهتم بالظواهر الفنية والاتجاهات الجمالية العامة ويحاول تفسيرها ، كان طبيعياً أن نقف تلك الوقفة عند التفسير المادى لتفسير به — كما رأينا — ما نستطيع من تلك الظواهر

على أن نظرية البيئة والمناخ ، أو النظرية الطبيعية بعامة ، ليست وحدها التي تقدم إلينا المؤثرات العامة ، فإننا نجد بجانبها كذلك نظرية الأجناس ، فلننضم الآن إليها

(ب) الجنس

ونظرية الأجناس لا تقل في إغرائها عن ذلك الاتجاه الطبيعي الذي رأيناه في الفقرة الماضية ؛ لأنها تستطيع كذلك أن تفسر لنا الظواهر العامة التي تسود في أمة من الأمم أو شعب من الشعوب . ولكنها تتعرض لنقد لا يقل في قسوته عن النقد الموجه إلى النظرية الطبيعية ؛ لأنه يستند في هذه المرة إلى تجارب علمية أكثر احتراماً . وكل ما يتصل منها بالدراسات الأدبية هو أنها تتطوع بتفسير نوع العقلية في جنس من الأجناس بناء على خصائص فسيولوجية أو نفسية عامة في هذا الجنس . وتحديد نوع العقلية يفسر لنا إنتاجها ويفسر لنا كذلك ما يسود هذا الإنتاج من ظواهر . وقد سبقنا إلى اعتناق هذه النظرية وتبنيها في تفسير بعض الظواهر العقلية عند العرب الدكتور أحمد أمين في كتابه « فجر الإسلام » . ويبدو أنه كان منساقاً وراء فكرة رقي بعض الأجناس على بعض لميزاتها العقلية والنفسية . وهو يقول في عرض النظرية : « تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً اختلافاً كبيراً ؛ فعقلية الانجليزى غير عقلية الفرنسي وهما غير عقلية المصرى ، وهكذا . وهذه العقليات والنفسيات تختلف تبعاً لاختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية التي يحيط بالأمّة ؛ فالشعوب تقف في العالم على درجات متسلسلة الرقي ، وكل درجة لها ميزاتها العقلية والنفسية » وأفراد الأمّة الواحدة وإن اختلفوا في المدارك والتربية والتعليم ونحو ذلك فإن بينهم جميعاً وحدة مشتركة . وهذه الوحدة تدركها في الملامح الجسمانية حتى نستطيع بعد قليل من المران أن نحكم بأن هذا إنجليزى أو فرنسى أو مصرى . وهناك وحدة عقلية بين أفراد الأمّة الواحدة تشبه الوحدة الجسمانية تماماً ، (١)

ومن هذا تحدد النظرية في هذه النقاط

١ — تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً

٢ - تتفاوت درجات الرقي بين الشعوب بحسب ميزاتها العقلية والنفسية .

٣ - أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وقد كان جوبينو Gobineau أول من عرض نظرية الأجناس الراقية التي جعلت من الجنس الآري منشأ وراعيا لكل ما هو عظيم في الحضارة . وقد تمثلت هذه النظرية في خلال القرن التاسع عشر ، قبل أن يعطيها حكام ألمانيا النازية أهمية جديدة . وقد أطلق على كل السلالات التي هي من أصل آري اسم النورديين Nordic ، وهم الذين أقاموا في شمال أوروبا . ولا شك أن شعوب الشمال شعوب نشطة ، ولكن ألم يكونوا برابرة يوم كانت حضارة البحر الأبيض في قمتها ، ويرم كانت مصر مزدهرة ؟ ورغم ذلك تظل أسطورة النورديين قائمة (١) . ويبين لنا ماركهام كيف أن العصر الحديث قد استغل هذه النظرية استغلالا سياسيا . على أن كثيراً من الثقات يعلنون أنه ليس هناك في العالم ذلك الشيء المسمى بالجنس العاصي ؛ فكل الأجناس تستطيع أن تتوالد ، وانما الجنس الواحد يمكن أن يستخدمها جنس آخر (٢) . وهذا النقد يوجه إلى فكرة الجنس من أساسها ، لأنها لم تستند في نفاذها على أساس علمي بل سياسي شخصي ، ولأن الجنس المستقل غير موجود ، بل أشبه أن يكون أسطورة أو خرافة كما يسميها جان كوماس Juan Comas في كتابه « Racial Myths » .

وهناك فكرة ذائعة تقول إن المظهر الفيزيائي للفرد يعطينا قدراً كافياً من المعلومات عن خصائصه النفسية (ونكرر هنا كلام القاضي الجرجاني : ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة) ؛ فذو الجبهة العالية مثلاً يدل على الذكاء الراقى . الخ . والأجناس في الحقيقة تختلف من حيث خصائصها الفيزيائية الموروثة ، فإذا ارتبط ذلك بالعقلية أصبح أساساً لتصديق ما يدعى من فروق نفسية بين الشعوب . وقد مثل هذه الوجهة فرانز بوس Franz Boas منذ سنة ١٩١١ في كتابه : عقل الإنسان البدائي Mind of primitive Man ، ولكنه حين

S.F. Markham : Climate and the Energy of Nations, p. 7. (١)

(٢) نفسه ص ٨

قال بهذه الفكرة لم يكن يهدف إلى القول بسمو جنس على آخر ، بل كان يسجل أن هناك مجرد اختلافات . وقد اتخذت الظواهر التشريحية أساساً لتصنيف الأجناس ، ولكنها لا تعنى مطلقاً أن لها أى صلة بالعقلية (١) .

وهكذا تنهار فكرة رقي الأجناس من جهة ، وفكرة دلالة البنية أو الصورة التشريحية على العقلية ، فليس هناك جنس خالص ، ولا صلة بين الظواهر التشريحية والعقلية . فإذا انهارت هاتان الفكرتان لم يكن هناك سبيل إلى تفسير ظاهرة عامة في شعب أو أمة . وكل الذي تستطيع أن تقدمه لنا النظرية في هذه الحال وبمتمهى التواضع ، هو تفسير حالات جزئية في داخل الأمة ، معتمدة في ذلك على نظرية الوراثة ، ومشاركة في التفسير مع البيئة

ومن نظرية مندل في الوراثة ، وهي المسماة نظرية الجينات Genes نفهم أن هذه الجينات (وهي العناصر الأولية المنفصلة التي تنتقل من الآباء إلى الأبناء) تنقسم في الأطفال المباشرين ، ثم تعود فتتقسم انقساماً ثانياً في الأطفال غير المباشرين (أطفال الأطفال) . وإذا كان اختلاف الأجناس لا يمنع تناسلها بل هذا ما يحدث في الواقع ، فإن ذلك معناه أن جينات كل جنس تنتشر في الأجناس الأخرى فلا يوجد ما يسمى بالأجناس الصافية . ومع ذلك فإن كل إنسان فرد متميز يختلف في الحالات الثانوية عن كل إنسان آخر ، ويرجع الأمر في ذلك إلى البيئات المختلفة التي يعيش فيها الناس ، وبعضه إلى اختلافات الجينات التي ورثوها (٢) .

فنظرية مندل في الوراثة تشترك في هدم فكرة الجنس الصافي ، ومن ثم الجنس الراقى ، ولكنها تقدم تفسيراً جزئياً لبعض الحالات الجزئية ؛ فهناك أفراد وأسر — كما لاحظ علماء النفس — أرقى من غيرها فيما ترث من قدرة

Otto Klineberg Race and Psychology, pp. 25-7. (١)

L. C. Dunn : Race and Biology, Unesco, Paris 1951, pp. 6-8 (٢)

عقلية . ولا أحد يفكر ذلك . ولكن هذا القول غير القول باختلاف
الاجناس في وراثتها النفسية ؛ إذ أن كل جماعة يتمثل فيها الراقى والوسط
والمنحط . وهى فى مجموع قدراتها الوراثية تكاد تتساوى مع جماعات الاجناس
الآخري^(١) . فالتفاوت الذى يكون بين عقليات الأفراد ليس مقصوراً على
أمة دون أمة . ولما كانت فكرة الجنس غير قائمة فإنه من الطبيعى أن تتساوى
الجماعات فى قدراتها ، وليس هناك جنس أو أمة تبدو على درجة من الخصوبة
الطبيعية أعلى منها فى أمة أخرى^(٢)

وهكذا تتضام نظرية الوراثة نفسها فلا تجرؤ على أن تتحدث عن
خصائص جنس بذاته بصفة عامة . وهى فى موقفها من الحالات الجزئية
تستند على البيئة فالإنسان — ككل كائن حى آخر — هو دائماً نتيجة
لوراثته ويشتت على السواء^(٣) . ، ولكن ليس معنى ذلك أن الوراثة والبيئة
يقسمانه ، بل إن قدراً كبيراً من وراثاته ظهوره رهن بالبيئة التى تستلزمه
وتثيره . ومن هنا كانت دعوى البعض فى أن اليونانى فى شبه جزيرة العرب
لم يكن يصنع غير ما صنعه العربى ، وأن العربى فى بيئة اليونان كان حرياً
أن يأتى بما أتى به اليونان^(٤) . ذلك أن الاستعدادات موجودة وكامنة ،
ولا يخرج منها إلا ما تتطلبه البيئة .

وكل فرد يرث استعدادات كثيرة ، بعضها — مثل أنواع الدم — يتحقق
فى كل البيئات التى يصادفها الإنسان ، وهذه تسمى وراثية ، وبعضها الآخر
— كالقاومة التى تظهرها لبعض الأمراض ، والاستجابات العقلية والعاطفية
الخاصة — يتحقق فقط فى بيئات معينة . والاختلافات فى هذه تسمى بيئة .
ولكن الاختلاف فى كل هذه الأمور يعتمد على المبدأ البيولوجى نفسه ،

(١) Otto Klineberg Race and Psychology, p. 39.

(٢) S.F. Markham ; Climate and the Energy of Nations, p. 9.

(٣) L.C. Dunn Race and Biology, p. 6.

(٤) جورجى زيدان : تاريخ التمدن الاسلامى ، ط الهلال سنة ١٩٠٤ ، ج ٣ ص ٩ .

وهو أن كنهه الكائنات البشرية يتحدد بالطريقة التي تستجيب فيها الطبيعة الوراثية لبيئتها^(١)، وهذا بعينه هو ما يتمثل في الميدان الفني؛ فقد «اعتدنا أن نرتب القيمة الفنية للشعوب المختلفة، تماماً كما نفرق بين هذه الشعوب ذاتها في مجال العقل. ولكن الواقع أن الفن الناضج لكل أمة يمكن أن يقال إنه ينبع من الداخل، ويشتمل في ذاته على قانونه الذوقي الخاص. وبعبارة أخرى فإن قانون الذوق في كل أمة يتمثل في تطور عبقريتها أو طابعها الخاص، متفقاً على ذلك مع إحساسها بالجمال الطبيعي»^(٢).

فإذا قلنا إن الإنسان نتيجة وراثته وبيئته كان لزاماً أن ندرك أن البيئة هنا هي صمام الأمان الذي يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر. والعمل في مثل هذا القول نوعاً من الاعتدال.

غير أن بعض المتطرفين كذلك يمتدون مع الجانب الآخر من الخط فيذكرون أن يكون للجنس أى دور أو صلة بالعقل، ويعطون البيئة وحدها كل الأهمية. يقول الدكتور أحمد ضيف: «إن مسألة الجنس من حيث أثرها في الأمم وعقولها مسألة غير مسلم بها على إطلاقها، ولا يمكن أن يسلم بها إنسان عاقل تسليماً مطلقاً، لأن مذهب الفيلسوف تين في ذلك مذهب أصبح الآن متهماً بالمبالغة وعدم التحقق، ولأن الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التي اتخذها أصحاب هذا المذهب برهاناً ودليلاً على نظرياتهم ظهرت فيها قدرة تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض. والحوادث والأيام تبرهن على تأييد مذهب هؤلاء. والحقيقة أن السبب في هذا الاختلاف الذي نراه في الأمم وتربيتها راجع إلى البيئة والحوادث ونضرب لذلك مثلاً بحال العرب قبل الإسلام وبعده؛ فقد كانوا في جاهليتهم لا يعرفون غير عيشتهم الساذجة، وحياتهم الفطرية، ولا يدركون من أحوال

(١) L.C. Dunn : op. cit., p.

(٢) Courthope : Life in Poetry, Law in Taste, p. 185.

الاجتماع غير مشن الغارات والحروب . وكان العربي ليس له إلا سيفه ورمحه ومركبه، ولم يكن من طبيعة بلاده أن تحرك من فكره أو توسع خياله.. (١) ، ويلتقى إلى أن العربي قد تطور بعد الاسلام فى كل مظاهر حياته السياسية والاجتماعية والفكرية . . . إلخ وأدى به ذلك إلى تقرير أن « المؤثر الأصلي فى تكوين الجنس هو البيئة (٢) » ، ويعنى بالبيئة البيئة الجغرافية والاجتماعية معاً (٣)

وهكذا يتطور الموقف ، من القول بالجنس وحده ، إلى القول بالجنس والبيئة معاً . إلى القول بالبيئة وحدها . غير أن هذه المواقف كلها تبقى مثلة للاتجاه العلمى الطبيعى الذى يفسر الظواهر تفسيراً مادياً . وفى مقابل ذلك نجد الاتجاه الصوفى الذى ينفى أن تكون الظواهر نتائج للواقع الطبيعى . وقد رأينا فى الفقرة السابقة شارل برنار ينكر أن يكون للبيئة أثر على الحياة الفنية . وينكر أن تفسر ظواهر هذه الحياة على أساس مادى ، ويتخذ من «العبقرية» أساساً لتفسير كل هذه الظواهر . وهو هنا ينكر كذلك أن يكون للجنس أثر ما فى هذه الظواهر ، أو أن تفسر هذه الظواهر على أساس من فكرة الجنس . العبقرية عند شارل برنار هى وحدها مصدر هذه الظواهر ، وهى وحدها التى يمكن أن تفسرها . والعبقرية عنده منفصلة تماماً عن البيئة وعن الجنس ، غير متأثرة بهما على الإطلاق . وإنه ليعجب أن ترد العبقرية إلى الجنس فى حين أننا نجد كبار الفنانين يأتون من كل مكان ويفيدون من الأساطير الفنية . فالواقع أن هذه الأساطير تنمى وتنمى ، مجرد أن تكف العبقرية على إمدادها بما يخصبها وينمىها وتاريخ المدارس الفنية شاهد على ذلك . وإننا لنجد الظاهرة الفنية تسود فى عصر من العصور عند جنس من الأجناس أو شعب من الشعوب ولا تظهر فى زمن آخر ، ولا تسود عند جنس آخر ،

(١) الدكتور أحمد ضيف . مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٣٨

(٢) نفسه ص ١٤٠ .

(٣) انظر نفسه ص ١٤١

أو شعب من الشعوب ، كانت الطبيعة أولى عنده أن تسمح لهذه الظاهرة أن تسود في فنه . ويعجب برنار كذلك من أن هذه الدلائل لم تقف أمام نظريات تين Taine التي انتشرت انتشاراً واسعاً ، وربما كان السرفى انتشارها ما اتخذته لنفسها من سياج على خادع^(١) . ولكن لا ننسى أن ذلك الاتجاه المادى لم ينشأ إلا دفاعاً عن العبقرية التي بدأت تضلّهد من جانب البعض في بداية القرن الثامن عشر ممثلة في شخص هو ميروس ؛ فعندما يتطور العالم ويتقدم يبدأ إنتاج العبقریات القديمة يتقهقر فلا يحفظ له قيمته إلا أن يرد إلى البيئة وإلى الزمان الذى صدر فيه ، وإلى شخصية الفنان الذى صدر عنه . وربما استمد النقد التاريخى أساسه من هذه الحقيقة ، فجعل تقدير الإنتاج مرتبطاً بهذه الارتباطات المادية .

هذان اتجاهان عامان في التفسير ، وإن كان واحد منهما غير كافٍ للتفسير فلا البيئة وحدها ، ولا الجنس وحده ، ولا البيئة والجنس ، ولا العبقرية ، تكفى لتفسير ظاهرة عقلية أو روحية تفسيراً يقطع بصحته ، وكل ما تقدمه من تفسير إنما هو — كما قلنا — تفسير اجتهدى يؤخذ بمنتهى الحذر وقد يكون من السهل أن يقوم مذهب يجمع بين كل هذه الأصول ويتخذ منها جميعاً أساساً للتفسير . وعندئذ تتكامل المعرفة العلمية فتلقى الأضواء على الظاهرة الواحدة من جوانب متعددة . ولكن لا شك أن هذا العمل ضخم ، وكل ما يمكن أن ندعيه هو أننا نحاول البدء فيه في حدود تطبيقه على النتائج الأدبى عند العرب .

وقد رأينا ما نفسره لنا الطبيعة من ظواهر عامة عند العرب ، رأيناها تفسر لنا ظاهرة الوحدة وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد وظاهرة الإيجاز . وما يلحق هذه الظواهر الكبرى من ظواهر فرعية . وهنا ننظر ما يمكن أن يفسره لنا الجنس من هذه الظواهر .

يشير الأستاذ أحمد أمين إلى أن طبيعة العقل العربي لا تنظر نظرة شاملة للكون مجللة لأسسه وعوارضه كما هو شأن العقل اليوناني ، بل يقف فيها على مواطن خاصة تستثير عجبته ، فهو إذا وقف أمام شجرة لا ينظر إليها من حيث هي كل ، وإنما يستوقف نظره شيء خاص فيها ، كاستواء ساقها أو جمال أغصانها . هذه الخاصة في العقل العربي هي التي جعلته يهتم في أدبه بالجزئيات . ونتج عن ذلك أن قصر نفس الشاعر فلم يستطع أن يأتي بالقصائد القصصية كالإلياذة والأوديسا . ولكن عنايتهم بالجزء جعلتهم ينفذون إلى باطنه فيأتون بالمعاني البديعة الدقيقة التي تتصل به ، كما جعلتهم يتعاطفون على الشيء الواحد فيأتون فيه بالمعاني المختلفة من وجوه مختلفة فامتلا أدبهم بالحكم القصار الرائعة ، فكل جملة معان كثيرة تركزت في حبة ، أو بحار منتثر تجمع في قطرة ^(١) . ومعنى هذا أن العقل العربي عقل تركيبي لا تحليلي ، وأنه يعنى بالجزئيات ولا يحفل بالكل ، فظهرت نتائج ذلك في أدبه ، فإذا به يقف أمام الجزئيات يركبها دون أن يحللها ، فوجد أدب المثل ولم توجد القصة . والفرق بين التركيب والتحليل يتضح في هذين النوعين من الأنواع الأدبية . فالمعنى الكبير يمكن تركيزه في المثل الذي لا يتجاوز السطر . وهذا المعنى نفسه يمكن أن يصور في قصة طويلة في المثل تحدث عملية تجريد وتركيب ، وفي القصة - على العكس - يحدث تشخيص وتحليل وتفصيل .

ولاشك أن النظرة التركيبية في طبيعة العقل العربي تفسر لنا اهتمامه بالبيت الواحد دون القصيدة . واهتمامه بالجزئية (البيت) يفسر لنا كل تلك العناية التي ظفر بها منه البيت حتى يكون وحدة مستقلة مكتملة بذاتها ما أمكن ذلك . ولو أنه كان عقلاً تحليلياً لعرض المعنى الواحد في القصيدة كلها ، وعندئذ كان يكون حتماً أن تتلاشى شخصية البيت في شخصية القصيدة ، فلا يكون له بمفرده دلالة مستقلة ، بل يكون البيت عندئذ جزءاً من بنية

القصيدة الحية ، متفاعلا مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة - على طولها - متماسكة . أما عناية العربي بالبيت فعناها عنايته بالمعاني الجزئية

والنظرة التجريدية في طبيعة هذا العقل تفسر لنا عدم عنايته بالتفصيلات واكتفائه بالخطوط الأساسية الدالة التي تنظم بحيث تغنى علاقاتها عن كل ما كان يعتمد فيه على التفصيلات . ومن ثم جاءت كل العناصر السيمترية التي عملت مشتركة على إخراج الوحدة (البيت) الجميلة . وهذه النظرة التجريدية ذاتها هي التي جعلت نفس الأديب يقصر ؛ لأن التجريد يجعل الأشياء الكثيرة تصور في صورة مركزة صغيرة . وهنا يلتقي التجريد بالتركيب .

ونستطيع أن نمتد بهذا التفسير فنقول إن من دلالات النظرة التركيبية في طبيعة العقل العربي ما عرف عن قدرته على اللمعة الفكرية دون الفكرة الكلية المستأنية . ومن ثم كانت « اللمعة الدالة » عند العرب خيراً من غيرها من صور التعبير وأحسن . على أننا نعتقد أنه من هنا يمكن البحث عن السبب في وجود أدب المثل عندهم وعدم وجود أدب القصة أو المسرحية . ذلك أن العمل القصصى والمسرحى يحتاج بطبيعته إلى الفكرة ، فهو أدب فكرة ، وهي فكرة كلية عامة ناضجة . وهذه الفكرة لم توجد ، وإنما وجدت اللمعة الفكرية الخاطفة . فكان طبيعياً أن يعبر عنها في تعبير سريع خاطف . وكان لابد إذن من تلك الصور الأدبية السريعة التي نسميها أدب الأمثال ؛ فضياع الفكرة في العمل الأدبى عند العرب هو الذى جعله يرتبط دائماً بالصور الجزئية السريعة المركبة دون الصور الكلية البطيئة المحللة .

وإذن فهذه الخصائص العامة المزعومة للعقل العربى ، لطبيعته وتركيبه ، تفسر لنا أيضاً مجموعة من الظواهر الفنية التي وقف عندها النقد ، وتلتقى في تفسيرها مع التفسيرات التي قدمتها لنا البيئة الطبيعية

وينبغى أن ننتبه هنا إلى أن هذه الأحكام التي رأيناها في العقل العربى لم تأت نتيجة لدراسة تشريحية لهذا العقل وتحديد لخصائص وظيفية فيه ، ولكنها

أحكام تطبيق عليه من الخارج ، ومن خلال آثاره . فنحن هنا نحكم على العقل من خلال منتجاته ، ثم نفسر هذه المنتجات في ضوء تلك الأحكام ، فكأننا نفسر الأشياء من خلال هذه الأشياء نفسها . والسبب في ذلك أننا نستخدم لفظاً فقد كثيراً من تحدده لكثرة استعماله ، وهو لفظ « طبيعة » ، حينما نقول مثلاً مع بعض الباحثين إن الإيجاز من طبيعة الشعوب السامية ^(١) ، أو حين نخصص فنقول إن الإيجاز من « طبيعة » العقل العربي . فإذا أردنا أن نعرف شيئاً عن هذه « الطبيعة » ، عدنا إلى منتجات العقل مرة أخرى نبحث فيها . ومن ثم يلزم التنبيه مرة أخرى إلى أن هذه التفسيرات التي تقدمها إلينا نظرية الجنس ، رغم ما يمكن أن يكون فيها من معرفة عليية ، لا يمكن أن تكون تفسيرات قاطعة .

* * *

هذه هي المؤثرات الطبيعية بما فيها من بيئة ومناخ وجنس ووراثه ، تقدم إلينا معرفة عليية لتفسير الظواهر العقلية والروحية التي سادت عند العرب . ولا نكاد نجد إجماعاً في الرأي على أي من هذه المؤثرات هو المصدر الأول أو العلة الأولى ، فكلها مصادر أو كلها مؤثرات ، وكلها تتعاون على التفسير ، ولا يقف في وجهها إلا القول بالعبقريّة التي لا ترتبط بزمان أو مكان ، ولا تنقيد بجنس من الأجناس

ويبقى هناك نوع آخر من المؤثرات العامة هو تلك المؤثرات الخارجية ، أي الظواهر التي تأتي جاهزة من الخارج لتفرض نفسها على الناس ، أو التي تكون سبباً في نشأة ظواهر أخرى وهذا الموضوع مثار خلاف كبير نود أن نصوره فيما يلي :

٢ - المؤثرات الخارجية

ولعله قد أصبح بديهياً أن الأمم لا تعيش حياتها الفكرية أو الروحية

(١) طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦١ .

منفصلة عن غيرها ، وأنها دائماً على اتصال بغيرها من الأمم ، تعطىها أو تأخذ منها أو تتبادل معها الأخذ والعطاء ، أو هي — بالتعبير الحديث — تتفاعل معها بحسب إمكانياتها .

وأصبح ذائعاً الآن كذلك أن العرب لم يكونوا في يوم من الأيام ، قبل الإسلام وبعده ، منفصلين عن الأمم من حولهم انفصالا تاما . وقد ظهرت منذ مطالع القرن العشرين على الأقل دراسات تصور فيما تصور من حياة العرب قبل الإسلام المادة العقلية والروحية التي استوردوها من الخارج مع ما استوردوا من تجارة^(١) . ولكن هذه الدراسات لم تقف لتفسر ظواهر كبرى في حياة العربي الفنية ، بل وقفت عند الألفاظ التي لا بد أن تكون مستوردة من الخارج ، كمنارة الراهب أو الدمية أو غيرها من الألفاظ التي وردت في شعر الشعراء وكانت تدل على أشياء ليس من شأنها أن توجد في البيئة العربية البدوية . ومن ثم تأتي خطورة التعميم حين يقال إن هذه الألفاظ لا بد أن تكون قد نقلت معها مادة فكرية من الخارج فعندما نجد الشعب المصرى يستخدم في حياته ألفاظ « طبلية » و « طرايزة » وما أشبه فإن هذا لا يعنى أن الشعب المصرى متأثر بالأفكار الفرنسية . فالتأثير الفكرى لا يتمثل في استخدام أسماء لمسميات أجنبية عن البيئة ، بل لعلنا نسبق الآراء التي سنعرضها هنا إلى رأينا حين نقرر أن ترجمة الكتب الكاملة قد لا يقتضى تأثيراً إن لم تكن هناك الأدلة المادية الملموسة على أثر الأفكار التي في هذه الكتب المنقولة في عقول مستقبلها . على أن الكتب الكاملة لم تنقل من الخارج إلى العرب إلا بعد ظهور الإسلام ، وعلى وجه التحديد في العصر العباسى الأول . ومعنى هذا أن أى ظاهرة فنية بدأت تستعلن في الشعر العربى منذ العصر الجاهلى لا يمكن أن تكون صدى لمفاهيم أجنبية ، لأن هذه المفاهيم الفنية لم تدخل إليه جزيرته في ذلك الوقت .

(١) راجع مثلاً كتاب جويدى Guidi : « بلاد العرب قبل الاسلام L'Arabie »

هذه هي الحقيقة التي يهمنا تقريرها هنا قبل أن نعرض لوجهات النظر المختلفة في شأن المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تكون قد كسفت الفن العربي ولونته بألوان خاصة أو أشاعت فيه ظواهر بعينها . وسنرى أن هذه الوجهات المختلفة سيكون لها من الحجج ما يعززها ، ولكن المهم أن الذين قالوا بالمؤثرات الخارجية لا يمتدون بها إلى العصر الجاهلي ، ولكنهم يبدوونها بعصر الترجمة المذكور . وكأن الحياة الفنية عند العرب لم تكن قد نصبت ثمارها منذ العصر الجاهلي ، على الأقل ثمار فن الشعر .

هناك إذن من يقول بالمؤثرات الخارجية ومن يشك في قيمة هذه المؤثرات وفي عملها الإيجابي في حياة العرب الفنية . ومن هؤلاء الشرقيون والمستشرقون .

ومن الشرقيين الذين يؤيدون القول بالمؤثرات الخارجية الدكتور طه حسين في مقدمته لكتاب نقد النثر ، فهو يميل بصفة عامة إلى أن يبرز أثر الثقافة الهيلينية عامة في البيان العربي . وهو يميل إلى تأكيد هذا الأثر في ميدان البيانين ، وإن كان لا يتعدى هذه الحدود إلى بيان أثر هذه الثقافة في الشعراء والكتاب أنفسهم ويقول : « الواقع أنه ليس من بين العلوم الدخيلة علم كالبيان ، هضمة العرب واستمرءوه ، وبخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع . وبذلك أصبح البيان علما عربيا من جميع الوجوه . عربي من جهة الروح ، عربي من جهة المادة ، عربي من جهة الشواهد ، حتى ليخيل إلينا ألا صلة بينه وبين أي بيان آخر . هذا هو السبب في أن بعض مؤلفي العرب اعتقد بإخلاص أن البيان العربي غير مدين للأعاجم في شيء . . . »^(١) . وهو يرى أن العرب اطلعوا على البيان اليوناني ، وحينما اطلعوا عليه وجدوا فيه فصولا تتفق والأدب العربي الذي حذقوه فكيفوا

(١) طه حسين : مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة ، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣ ، ص ١٥
واعلم يشير في آخر عبارته إلى ابن الأثير ، فهو صاحب هذا الرأي كما سنرى .

هذه الفصول بحسب الأدب الذي عرفوه ، وبذلك ظهرت هذه الفصول كأنها عربية أصيلة^(١).

وإلى هنا نسجل أن الشعراء والكتاب لم يتأثروا في أعمالهم الأدبية بتلك المؤثرات الخارجية ، وأن الذين تأثروا بها هم البيانون ، وأن هؤلاء البيانين أخذوا منها الفصول التي تتفق والأدب العربي وتركوا سواها ، كلهم لم يفيدوا منها جديداً يدخلونه على هذا الأدب .

ولا شك أنه قد ترجم لأرسطو فيما ترجم له من كتب كتابا الخطابة (ريتوريقا) والشعر (أبو طيقا) . والأول د يصاب بنقل قديم وقيل إن إسحق نقله إلى العربي ، ونقله إبراهيم بن عبدالله ، وفسره الفارابي أبو نصر ، وروى هذا الكتاب أحمد بن الطيب السرخسي في نحو مائة ورقة ،^(٢) والثاني نقله أبو بشر متى من السرياني إلى العربي ، ونقله يحيى بن هدى ، وقيل إن فيه كلاما لثامسطيوس ... وللكندي مختصر في هذا الكتاب^(٣) . ومعروف أن ابن رشد قد مسح كتاب الشعر لأرسطو حين عرضه على النحو الذي صوره الدكتور طه حين بأن حاول أن يكيفه مع الأدب العربي ، فإذا بنا نجد أنه ينقل مفهوم التراجيدي والكوميدي إلى المدح والهجاء ألا يمكن أن يعني هذا أن المفاهيم الأدبية عند العرب هي التي أثرت فيما ورد عليها لا أنها تأثرت به ؟ ولكننا لا نناقش هنا بل نعرض الآراء .

ومن الباحثين المعاصرين (الدكتور نجيب البيهقي) من يقول بالمؤثرات نتيجة لوجود تلك المترجمات ؛ فوجودها - عنده - د كفيلا بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهيئ الطريق للنظر في جمالياته ليكون تشخيصها موكباً إلى التجديد الشعري عند الشعراء ، والإحسان

(١) انظر المصدر السابق ص ١٤ - ١٥

(٢) القفطي : لأخبار العلماء بأخبار الحكماء ، ص ٢٨

(٣) ابن النديم الفهرست ، ج ١ ص ٣٥٠

الفنى عند الكتاب . ويقرر أن هذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظريات المنظمة فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، إلى مجالات الأسلوب ، لخصت جميع الأشعار القديمة ، واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية فى المعانى والألفاظ والصور ، ووضعت بين يدي الشعراء فأخذوا يقلدونها . وربما كانت فكرة تتبع المعنى الشعرى الواحد فى الشعر العربى كله ، وإحصاء السرقات الشعرية راجعة إلى هذا الاتجاه ^(١) . فكان كتاب الشعر لأرسطو قد ألقى للعرب الأضواء على مآثورهم الفنى فزاد من خبراتهم الجمالية بأن وضع أصابعهم على مواطن الجمال والقبح فيه ، وفصل لهم هذه المواطن ، وكأنه بذلك قد قام بدور إيجافى فى تكييف الذوق العربى وتنويره . على أى أساس تقوم هذه النتيجة ؟ على أساس التشابه ، بين بعض المفهومات الفنية التى نجدها فى هذا الكتاب وعند العرب ؛ فهناك أمور فيه عامة تنصل بألفاظ الشعر والنقد العريان مقاماً خطيراً وأنزلاًها منهما منزل الهام الجليل ^(٢) . وطبيعى أن مجرد التشابه ، لا يعنى التأثير . هذه حقيقة أولية فى علم النقد المقارن . ومع ذلك فلمهم عند هذا الباحث أنه يرى لكتاب الشعر دوراً إيجافياً فى حياة الأدب العربى شعره ونقده . وهو بذلك يضيف إلى المفهومات التى صادفناها عند الدكتور طه حسين أن الأدب — كالبيان — قد تأثر بالأفكار الأرسطية . ولكنه سرعان ما يقصر هذا الأثر على ميدان النقد وحده ، على أساس أن التقاليد الفنية للأدب العربى كانت قد تكونت ورسخت قبل أن يترجم أرسطو ، ولم يكن من السهل تغييرها . يقول : « لأنه وإن لم تكن من الشعر اليونانى أو كتاب « الشعر » اليونانى ، عناصر محققة الأثر فى الشعر العربى ، أو عناصر ذات أثر فيه ، وجدها بدءاً ، فإن الحركة الفكرية الكبرى والنشاط الذهنى اللذين انبثقا على وجود آثار الفكر اليونانى بين العرب قد تركا آثارهما فى دفع الناس إلى

(١) نجيب البهيتى . تاريخ الشعر العربى .. ص ٢٤٥ .

(٢) نفسه ، ص ٢٦٢ .

النظر في الشعر واستخلاص عناصر الحسن فيه ومقومات الجمال منه ، ثم قياس شعرهم عليه . ولم تكن التقاليد الشعرية العربية في يوم من الأيام أمراً تمر به العصور مروراً سهلاً هيناً رقيقاً ، وإنما كانت أبداً أسساً رواسخ ودعائم ثابتة يراعيها الشاعر ويأخذ بها . ولكنها لم ينظر فيها في عصر من العصور السابقة مثل هذا النظر الطويل ، ولم تفحص هذا الفحص الدقيق ، ولم تفلسف هذه الفلسفة التي فلفستها في عصر تجدد الشعر (١) .

ويشير الدكتور إبراهيم سلامة إلى أن علماء البلاغة قد استفادوا من المنطق لما دونوا بلاغتهم ؛ استفادوا (الطباقي) و (مراعاة النظر) : فعمدة الطباقي على التضاد ، وهو منطقي وله باب الخالص به في التناقض والخذ والتناقض من الأدلة التي اعتمد عليها أرسطو في الإيراد الخطابي . وعمدة مراعاة النظر على التماثل ، أو التشابه . والتماثل وإيراد الأمثال التي يسميها أرسطو (الشهود الأموات) والمماثلة دليل خطابي وما التقسيم وصحته واستيعابه لإلأنوع من الاستقراء التام أو الناقص . وباب الاستقراء معروف مقروء في المنطق (٢) .

وهكذا يعطينا الدكتور إبراهيم سلامة أمثلة مادية لما يمكن أن يكون أثراً مباشراً للمنطق والبلاغة الأرسطية . وهذا النوع من الكشف قد لا يبي الإنسان . وتكفي الباحث وقفة قصيرة أمام كتاب نقد النثر لقدمه حتى يجد الأمثلة الكثيرة لذلك . ولكن السؤال هو : هل كان لهذه المفهومات المنقولة دور إيجابي في الحياة الأدبية والذوق العربي ؟ إن كان فإين وكيف يتمثل ؟

خلاصة رأى هؤلاء الباحثين الشرقيين هي :

١ - أن الأدب العربي تكون قبل أن رد إليه مادة أجنبية .

(١) المصدر نفسه ص ٢٧٣ - ٢٧٤ .

(٢) إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو

سنة ١٩٥٢ ، ص ٦١ - ٦٢ .

٢ - أن كتابي الخطابة والشعر لأرسطو ترجما أو لخصا وعرضا بصورة تنلعب المأثور الأدبي العربي .

٣ - أن أثر هذين الكتباين يظهر في البيانيين ولا يكاد يظهر في الأدباء .

٤ - أن التشابه بين بعض المادة اليونانية والمادة العربية لا يبدو أن يهدد لاحتمال أثر الأولى في الثانية

وهذه آراء المستشرقين الذين يقفون في هذا الجانب . فالأستاذ فيليب حتى (وهو أقرب إلى أن يكون مستشرقاً) يرى أن الثقافة الهيلينية كانت منتشرة في مصر والشام وآسيا الصغرى، وكان لها أكبر الأثر في الحضارة العربية وخاصة بعد الفتح الإسلامي . فبعد بناء بغداد واتخاذها قاعدة الخلافة كان في يد الشعوب المتكلمة بالعربية أغلب مؤلفات أرسطو والشروح الافلاطونية السائدة ، ومؤلفات إقليدس وبطليموس في الرياضيات والفلك ، وكتابات جالينوس .^(١) إلخ . وإذن فقد كان للترجمات أثر عام في الحضارة العربية . هذا ما نقرؤه عند فيليب حتى . ويخصص لنا كارل هينرش بسكر هذا الأثر في الأدب العربي الذي نشأ بعد الإسلام . يقول : « وأما الأدب فكان عليه أن يتأثر باللغة السائدة إلى حد بعيد بطبيعة الحال وقد كانت اللغة العربية ، إلى جانب الدين والشريعة ، الثروة المستقلة الثالثة التي أتى بها الفاتحون مع الفتح . فالشعر العربي كان التعبير الفنى الصحيح عن الروح العربية غير أن العرب لم يعنوا بهندسة البناء ولا بالنحت ولا بالتصوير . وعلى هذا النحو كان مثل المجال الأعلى للشعر البدوى عاملاً من بين العوامل التي أثرت في الأدب الناشئ الذي شاعت فيه روح هيلينية تختلف قوة وضعفاً ، والذي كان مكتوباً بلغة عربية . ولا يزال البحث في هذه المسألة عند بدايته . لكن بعض الأمثلة تقرب إلى أذهاننا فكرة أن

Philip K. Nitti America and the Arab Heritage, The (١)

Arab Heritage, ed. N. A. Fari , p. 2, s

الصورة الفنية القديمة والأفكار والمواد المأخوذة عن دوائر الفيثاغوريين
المحدثين والكليبيين قد لعبت دوراً حاسماً في تكوين الأدب العربي،^(١) .
وكما تأثر الأدب العربي بالمأثور اليوناني فقد تأثر كذلك بمؤثرات جاءت
إليه من فارس؛ فقد لاحظ جرونهاوم، أن الجهات المختلفة تؤثر أوزاناً
مختلفة، فتأثير الفرس في الفن المتقدم عند شعراء ما بين النهرين المتقدمين
محتمل جداً. وهناك بحران على الأقل - ويحتمل أن يكون ثلاثة أبحر - قد برعت
فيهما هذه المجموعة، هما الرمل والمتقارب، وربما كان الخفيف كذلك، فهذه
تبدو متحولة بما يناسب الأحوال العربية عن الأوزان الفارسية (البهلوية)،^(٢)
ونلاحظ أن جرونهاوم لا يقطع هنا - لأن أحداً من العلماء حتى اليوم
لا يستطلع القطع - بهذا التأثير ولو صح هذا لكان سبباً كافياً لتعديل كثير
من الآراء حول نشأة الوزن في الشعر العربي وتطوره. وطبعي أن الوزن
لعب دوراً خطيراً في تكوين الشعر العربي، فهو بمثابة القالب المفرغ
أو الصورة المجردة التي يراد من الشاعر أن يكيف المحسوس بحسبها. وقضية
جرونهاوم هذه تحتاج إلى معرفة الشعر الفارسي قبل الإسلام، وليس في
أيدي الباحثين منه شيء، ثم مقارنة الأوزان التي قيل فيها هذا الشعر والشعر
العربي والقضية بعد أخطر من مجرد الحصول على الشعر الفارسي القديم
ومقارنته بالشعر العربي؛ لأنه قد يصح البحث في هذه الحالة عن أثر الأوزان
العربية في هذا الشعر. والحق إنه موضوع دراسة تاريخية وجمالية طريفة؛
لأن الشعر الفارسي القديم قد يكون أقدم من الشعر الجاهلي من حيث النشأة،
ولكن يبقى أن بحث الأوزان العربية قد ينتهي إلى أنها في نشأتها شديدة
الارتباط بالحياة العربية، يبيئتها وناسها.

(١) كارل هينرش بكر: تراث الأوائل في الشرق والغرب، ضمن دراسات لسكبار
المستشرقين بعثت بعنوان «التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية» ترجمة الدكتور عبدالرحمن
بدوي، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦، ص ١٦

(٢) Gustave E. von Grunbaum Growth and Structure of Arabic Poetry A.D. 500-1000. (The Arab Heritage), p. 122.

وإذا كان تأثر الأوزان الشعرية العربية بالفارسية موضع احتمال - لا تأكيد فإن بعض عناصر الفن العربي في الشمال ، بخاصة في الزخرفة والاختتام هي بلاجدال من أصل عراقي ،^(١) - كما يؤكد دلافيدا . ودلافيدا هو أول باحث نصادفه يرد الزخرفة العربية إلى أصل عراقي (ميزوبوتامي) . فقد رأينا الدعوى تتكرر دائما للبحث عن الأصول الهيلينية في فن الزخرفية العربي .

وقد رأينا الشرقيين يلاحظون أثر أرسطو في الشعر على أساس التشابه بين بعض المفاهيم التي وردت في هذا الكتاب وتلك التي سادت عند العرب . وإذا كان التشابه كما قلنا يهون من شأن هذا التأثير فإن جرباوم يقطع بهذا التأثير عندما يلاحظ أن التعريفات المختلفة التي قدمها علماء العرب للاستعارة كلها ترجمة تختلف في حريتها قلة وكثرة لما سبق أن قدمه أرسطو في بوطيقاه . ويقول : « إن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه إنما هو ترديد لتمييز الإغريق بين *metaphorá* وبين *εἰκὼν* » .^(٢)

وخلاصة رأي هؤلاء المستشرقين إذن :

- ١ - أن الثقافة الهيلينية كان لها أثر عام في الحضارة العربية .
- ٢ - أن الروح الهيلينية شاعت في الأدب العربي الناشئ ، ولم تكن الروح البدوية إلا عاملا من العوامل المؤثرة في هذا الأدب .
- ٣ - أن هناك احتمال مؤثرات فارسية في الأوزان الشعرية ، وعراقية في فن الزخرفة العربي .

٤ - إن المفاهيم الأدبية التي تحدث فيها العلماء العرب مأخوذة عن اليونانية ، بخاصة عن كتاب الشعر لأرسطو .

(١) Giorgio Levi Della Vida : Preislamic Arabia (The Arab Heritage), pp, 30-31.

(٢) G. E. von Grunbaum : A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism, p. 6.

وبهمنا أن نسجل هنا أن هؤلاء الشرقيين والمستشرقين — عدا جرونيانوم
في مسألة الأوزان — يتحدثون عن مؤثرات وردت بعد الإسلام . والأدب
العربي — أو على الأصح الشعر — لم يتكون ولم تتكون مثله الفنية بعد
الإسلام ، بل تم له كل ذلك قبل الإسلام ، قبل أن تدخل مصر والشام
والعراق بما فيها من ثقافات هيلينية وغير هيلينية في الإمبراطورية الإسلامية ،
وقبل عصر الترجمة بكثير . قد يقال إن الفكر العربي تكون بعد الإسلام ،
وعندئذ يمكن البحث عن مكوناته الداخلية والخارجية . أما في حالة الشعر
فن الصعب تقرير ذلك . وهذه طائفة من الشرقيين والمستشرقين كذلك تقف
معارضة للطائفة السابقة في القول بالمؤثرات الخارجية .

فالدكتور أحمد ضيف يذهب إلى أن النقد الأدبي عند العرب .. بعيد
عن كل فكرة أجنبية وعن كل أثر خارجي ، وليس الغرض منه تقويم حركة
العقول والأفكار بل شرح الشعر العربي وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون
نموذجاً ومنهجاً للشعراء . وقد سار النقاد في هذا الطريق بعزم صادق ، وكانهم
أنصار الطريقة العربية القديمة (١) . فالنقد الأدبي عند العرب كان يندطف على
الماضين دائماً هذه حقيقة يقررها بسهولة كل من اتصل بالنقد العربي (٢) .
وهو في انعطافه على الماضي يشتق مفهوماته من طبيعة المادة التي اتصل بها
وهي الشعر القديم ، ذلك الشعر الذي قلنا إنه كان قد نضج منذ القرن الخامس
الميلادي على أقل تقدير . ولكن ما شأن المفهومات الطارئة والترجمة حقيقة
واقعة ، وكتاب أرسطو في الشعر قد لخص وعرض كما رأينا ؟ يجب عن
ذلك الدكتور عبد الرحمن بدوي فيقول : . . . لا يخرج المرء من قراءته
لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم
بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبا في عصر
النهضة ، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب الفكر

(١) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ٦٥٨ .

(٢) راجع مثلاً لمبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٢

العربي^(١) ، وهذا هو الفرض الذى افترضناه ، وهو أن الترجمات ربما أفادت في تكوين الفكر العربى بعد الإسلام ، أما ميدان التعبير الفنى فلعله لم يفد منه شيئاً

وحيثما كان المستشرق كراتشكوفسكى بسبيل كشف المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تكون قد أثرت في وضع ابن المعتز علم البديع راح يبحث في احتمال أن تكون هناك مؤثرات هندية وفارسية ، فلما لم يجد شيئاً من ذلك راح يبحث المؤثرات اليونانية ، وبصفة خاصة أثر كتاب الشعر لأرسطو . وهنا وجد الموقف دقيقاً ، ولكنه بدراسته للنصوص العربية لم يجد ما يثبت به الأثر ، وإن كان لم يجرؤ على القطع بهذا الرأى^(٢)

ويذهب لإجر إلى أن الشرقيين وقد شغفوا بالاطلاع على الفلسفة الإغريقية راحوا يشتغلون بترجمة بعض مؤلفات منها ولكنهم صنعوا ذلك بصفة خاصة من وجهة نظر الدوافع العامة للعلم ، دون اهتمام كبير بعلاقتها بالبلاغة والشعر^(٣) ، وهذا تأكيد جديد لما سبق أن افترضناه وأيدته استنتاجات الدكتور بدوى ، وهو أن ترجمة الشعر والخطابة لأرسطو لم تتطلبها الحياة الأدبية بل دفعت إليها الحاجة العلمية ؛ فلم يكن هذان الكتابان إلا مؤلفين لأرسطو يترجمان ضمن ما يترجم له ولغيره من الفلاسفة والأطباء والرياضيين الإغريق من مؤلفات .

وفيما يختص بدعوى الروح الهيلينية وأثرها في الأدب أو الفن العربى بصفة عامة نجد لإجر يرد عليها بقوله : « في ميدان الفنون الجميلة نجد المسيحية مهيمنة تماماً بالروح الهيلينية ، أما الإسلام ، وقد جاء بعد انتشار الديانة المسيحية ، فلم ينقل إلينا مذاهب أدبية عن الهيلينية وكذلك الأمر

(١) عبد الرحمن بدوى . فن الشعر لأرسطو طائيس ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣

ص ٥٦ من المقدمة .

(٢) اجناطيوس كراتشكوفسكى . مقدمة « كتاب البديع » ، سنة ١٩٣٥ ، ص ١ ، ٢

(٣) Egger E. Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs, p. 554.

— كما يظهر بعد ذلك بكثير — عندما حاول ترجمتها ؛ فإنه أنكرها وغيرها إلى معان عكسية أشد ما تكون غريبة . وكذلك الأمر في فن الخطابة ؛ فرغم قوة الخيال العربي في هذا النوع ظل بعيداً عن القواعد والاستهالات المألوفة عند خطباء الإغريق^(١) فكان الأهليلقية لم تؤثر في الحياة الأدبية عند العرب لا قبل الإسلام ولا بعده

وجروناوم - الذي حدثنا من قبل عن احتمال تأثر أوزان الشعر العربي بالأوزان الفارسية القديمة - يلبس بنفسه حقيقة أن الثقافة الفنية التي ترجمت عن اليونانية لم تتفاعل مع النوق والأدب العربي ، ولكنها كانت علماً يدرس ضمن العلم الإسلامي فحسب ، أى أنها لم تدرس إلا للدافع العلمي فقط كما قال لاجر . يتضح ذلك من قوله : لقد تعاون فقه اللغة والحاجة إلى الكاتب ، ومحاولات علماء الدين لبيان الإعجاز الفني للقرآن ، وأخيراً الاهتمام الأصيل بطبيعة الشعر وبنائه ، تعاونت على إلهام دارسى نظرية الأدب الأوائل كالجاحظ (ت ٨٦٩ م) والمبرد (ت ٨٩٨ م) وابن المعتز وقدامة بن جعفر (ت ٩٢٢ م) ، ففى حين لم يزد الكاتبان الأولان أكثر من العرض المتقن للنقد الصادق نصف الشعبي ونصف العلمي الذى كان سائداً بين العرب منذ قرون ، فإن الكاتبين الآخرين يجب أن يوثق في تزعمهما الدراسة المنهجية لصور التعبير . وقد فشلت محاولة قدامة فى أن ينقل الفكر البلاغى الإغريق إلى النظرية العربية . ويفقد التأثير الإغريق قوته فى خلال مائة عام من وفاته ، ولكن البلاغة ونظرية الأدب بقيتا دائماً جزئين مكملين للعلم الإسلامى ،^(٢) ولعل من الطبيعى الآن وقد عرضنا صورة لعل فى القضية بين المحدثين من شرفيين ومستشرقين أن نرجع إلى القدامى أنفسهم موضوع النزاع نستجلى الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة وإذا

(١) Egger ; op. cit; pp. 569-70

(٢) G. E. von Grunbaum Growth and Structure of Vrabic Poetry (The Arab Heritage), p. 132.

نحن وقفنا عند ناقد كالأمدي فإننا نجده ينسكرك على المتكلمين والعلماء الذين أفادوا من الثقافة الطارئة تدخلهم في ميدان الأدب ، ومحاولاتهم نقل هذه الثقافة إلى هذا الميدان ها هو ذا يوجه الكلام إلى من يريد تعاطي صنعة النقد الأدبي فيقول : « لعلك — أكرمك الله — اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق ، وجملًا من الكلام أو الجدال ، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام ، ... وأنتك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاملة ومزاولة ومتصل عناية ، فتوحدت فيه وميزت ، ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى ، وأنتك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه وكشفت عن معانيه هيات لقد ظننت باطلا ، ورميت عسيراً ،^(١) . وكان الأمدي — وهو ناقد من الطراز الأول عند العرب — لا يجد في المنطق وتقسيماته والجدال والكلام سبيلاً إلى النقد الأدبي ، وكأنه لا يأخذ نفسه — في نقده — بها . ومعروف أن الأمدي من نقاد القرن الرابع ، أي بعد أن كانت العلوم العربية قد بدأت تستقر ، وبعد أن كان كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية . ولكننا ندس في حديثه هذه الجملة التي يحملها على المناطقة والمتكلمين ، كما نفهم تنسكرك لما عندهم من علم لا يغني فتيلًا في ميدان النقد الأدبي

وإذا قلنا إن الأدباء أنفسهم وقد عاشوا في بيئة علمية كهذه لا بد أن يكونوا قد تأثروا بما حولهم وما ينقل إليهم من مفاهيم أدبية أو فلسفية ، فإن ابن الأثير يقف ضد هذا القول موقفاً صريحاً حين يقول : « اعلم أن المعاني الخطائية قد حصرت أصولها ، وأول من تكلم في ذلك حكاء اليونان . غير أن ذلك الحصر كلي لا جزئي . ومحال أن تحصر جزئيات المعاني وما يتفرع عليها من التفرعات التي لا نهاية لها . لا جرم أن هذا الحصر لا يستفيد بمعرفة صاحب هذا العلم ولا يفتقر إليه ، فإن البدوى البادى راعى الإبل

ما كان يمر شيء من ذلك بفهمه ، ولا يخطر بباله ، ومع هذا فإنه كان يأتي بالسحر الخلال إن قال شعراً أو تكلم نثراً . . . فإن قلت إن هؤلاء (يعنى المحدثين من الشعراء) وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلموا منه ، قلت لك في الجواب : هذا شيء لم يكن ، ولا علم أبو نواس شيئاً منه ولا مسلم ابن الوليد ولا أبو تمام ولا البحتري ولا أبو الطيب المتنبي ولا غيرهم . وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد والصابي وغيرهم . فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك في الجواب : هذا باطل بى أنا ، فإنى لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرقة ، (١)

هذا النص في الواقع غاية في الدلالة والخطورة ، ففيه يقرر ابن الأثير أن اليونان هم أول من تكلم في المعاني الخطائية ، ولكن العرب ، القدامى منهم والمحدثين ، لم يعرفوا شيئاً من كلامهم ، ومع ذلك قال خطيبهم ، وأنشد شاعرهم ، وكتب ناقدهم . وابن الأثير الذى ينفي نفياً قاطعاً أن يكون قد عرف شيئاً مما ذكره العلماء اليونان يصح أن نقول في شأن كتابه « المثل السائر » إنه خلاصية وافية للنقد العربى في عهوده المختلفة ، بمعنى أننا لو أردنا أن نستغنى بكتاب عن كل ما كتب في النقد العربى حتى عصره لكان ذلك كتاب ابن الأثير . وهذا الكتاب الذى يمكن أن يغنيننا عما سواه يدعى صاحبه أنه لم يصب شيئاً من حكماء اليونان وعلمهم . وقد ذكر ابن الأثير المتنبي فيمن ذكره من الشعراء ، وأنكر أن يكون هذا قد أفاد كذلك شيئاً من حكمة اليونان . ونحن نعرف أن للحاتمى رسالة حاول فيها أن يرجع عدداً هائلاً من حكم المتنبي إلى عبارات مأثورة عن أرسطو (٢) ومهما قيل في شأن مصدر هذه الحكمة عند المتنبي فالذى لا شك فيه أنه لم يتأثر فنياً بـ « أثر أجنبي » ، إذا الحكمة قديمة

(١) ابن الأثير : المثل السائر ص ١٨٦

(٢) هذه الرسالة منشورة ضمن مجموعة « التحفة البهية »

في الشعر العربي هي والمثل على سواء . وهي طبيعية في هذا الشعر على أساس من فكرة بذية القصيدة ؛ ففي مجال الحديث عن الفن لا يمكن أن يقال إن المتنبي معلم من معالم التطور الفني ؛ فالقصيدة عنده هي القصيدة من يوم وجدت ، والمفاهيم الأدبية التي تتمثل فيها هي المفاهيم التي تراثت منذ وجدت هذه القصيدة . أما الشعراء الآخرون فهم — عدا البحري — الذين يعدون مجددين . وكل ما عندهم من جديد هو حفلهم بالصنعة ومبالغتهم فيها حتى صاروا إلى التكلف . ولكن هذه الصنعة قديمة ، والشعر المصنوع يعرفه العصر الجاهلي بصورة ما ، ولكنه كان من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفواً ، فاستحسنوه ومالوا إليه بمحض الميل ، بعد أن عرفوه وجه اختياره على غيره ، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتنقيف^(١) . فكان الصنعة قديمة لم تدخل الشعر على أيدي أولئك الشعراء العباسيين ، وكل ما صنعه هؤلاء أنهم انتبهوا لعناصر الصنعة فعنوا بها عن قصد ومعنى هذا أنهم لم يتأثروا (كما يدعى ابن الأثير) بمفاهيم فنية طارئة .

وإلى هنا نحسب أن القضية قد عرضت من جميع أطرافها ، ويبقى أن نحدد موقفنا من آراء هؤلاء القدامى والمحدثين ، الشرقيين والمستشرقين ، فيما إذا كانت المؤثرات الخارجية قد قامت بدور ما في تكيف الأدب والنقد الأدبي عند العرب . وواضح أننا بسبيل خطورة في تحديد هذا الموقف ، ولكننا سنحدده من المادة ذاتها التي عرضناها في هذا الفصل وفيما مضى من فصول .

وقد سبق أن انتهينا إلى القول بضرورة التفاعل بين النشاط الفكري والفن في العصور المتأخرة ، وإن كنا لم نذهب إلى القول بتأثير واحد منهما في الآخر تأثيراً مباشراً^(٢) . ورأينا كذلك ظلاً لنظرية المحاكاة ، كما نعرفها

(١) ابن رشيق : المعتمد ط ١ ، ج ١ ، ص ٨٣ .

(٢) راجع الباب الثاني ، الفصل الأول من هذا الكتاب .

عند اليونان ، وكذلك بعض الأفكار الأفلوطينية في النفس والطبيعة ، ينتشر في فهم أبي سليمان - كما يعرضه أبو حيان - للجمال الطبيعي والجمال المصنوع^(١) . وقلنا كذلك إن هؤلاء العلماء لم يكونوا يقننون للأدباء . وصحيفة بشر بن المعتمر ليست قوانين للأدب وإنما هي حشد من النصائح التي يسديها الكاتب لمن يشدو صناعة الشعر . ولكن النظرية الجمالية نوقشت بين هؤلاء العلماء واتخذوا فيها موقفاً يتفق تماماً مع موقف النقاد ؛ فقد اتفق الجميع على الجمال الحسي الشكلي ، وتمثل هذا القهم في إنتاج الأدباء أنفسهم حينما عتوا في أدبهم بالقيم التعبيرية الشكلية . ومن ثم لا يمكن القول إن التأثير كان مباشراً بين الأفكار المستوردة والاتجاه المحلي . على أنه إن كان هناك تأثير غير مباشر فإنه لا يمكن أن يكون قد حدث إلا في وقت متأخر ؛ فكتاب الشعر لأرسطو لم يترجم إلا في النصف الأول من القرن الرابع (بين ٢٢٠ - ٢٣٠ هـ)^(٢) ، وهي ترجمة أبي بشر متى بن يونس أما ترجمة ابن رشد فقد جاءت بعد ذلك بقرنين ، أي في القرن السادس الهجري . وقد سبق أن ذكرنا ما لحق هذه الملخصات من تشويه جاء نتيجة لمحاولة تكيف هذه المادة الأجنبية على الأدب العربي مع هذا الأدب ، وكان التصورات العربية هي التي انتقلت إلى هذه الملخصات لا أنها تأثرت بها . ولكن ربما حدث ذلك التشويه في المفهومات الكبرى كالكويميدى . والتراجيدى اللذين لم يكن لهما رصيد في هذا الأدب ، أما المفهومات الجزئية فإننا نجد تشابهاً كبيراً بينها عند أرسطو وعند العرب . وقد رأينا من يشير إلى أن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه هو ما فحده عند اليونان . ونستطيع أن نضيف هنا من تشابه التناول بين العرب واليونان لبعض المفهومات الأدبية الجزئية للكلام عن التعقيد في الأسلوب وعن الغوض . وقد كان

(١) راجع الباب الثاني ، الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٢) أنظر لجر Egger نفس المصدر ص ٥٥٦

التعقيد من الخصائص التي عرفت لقن أبي تمام . وكان سبب هذا التعقيد في شعره استعاراته التي كانت تقوم على علاقات بعيدة (أخدع الدهر) . هذا ما عرفه العرب ويكاد يكون هذا المفهوم هو بعينه ما نقرؤه عند أرسطو في حديثه عن الأسلوب الملفز riddle والأسلوب غير المفهوم فالألفاظ والتعقيد يحدثان عندما يتكون الأسلوب من استعارات ، أما غير المفهوم فهو الأسلوب الذي يستخدم ألفاظاً غريبة أو نادرة ويقول أرسطو : « إن حقيقة التعقيد هو التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها وهذا لا يمكن أن يحدث في أي نظام لألفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة ... وأما الأسلوب غير المفهوم فهو الذي يتركب من ألفاظ غريبة (أو نادرة) (١) » .

وإذا كان من الدائع أن مشكلة التعقيد قد نارت من جانب المناهضين لقن أبي تمام لأنه بذلك يخرج على القواعد التي سميت عمود الشعر ، فقد كان طبيعياً أن يشتمل هذا العمود على هاتين القاعدتين حسن الاستعارة والوضوح ولكن هل معنى هذا أن مجموعة قواعد عمود الشعر قد أخذت عن أرسطو ؟ إن التقابه لا يقتصر على هذين المفهومين ، ولا على التفريق بين التشبيه والاستعارة الذي دل عليه جرونباوم ، بل نستطيع أن نجد مفهومات أخرى يتضح فيها التشابه بين التناول العربي والتناول الأرسطي . فقد قام أرسطو بدراسة صوتية خفيفة في بويطيقاه للحروف والمقاطع (وقد يمكن الوقوف معه في ذلك عند الحفاجي في كتابه «در الفصاحة») ثم مال بالحديث على علم العروض وبعد أن درس عناصر الجملة كالاسم والفعل وغيرها ، وعرف كل عنصر تعريفاً يقرب في كثير من التعريف الذي نجده عند نحاة العرب ، وجره ذلك إلى الحديث عن الاستعارة فقسمها أنواعاً بصورة قد نجد لها شبيهاً عند علماء البلاغة العرب ، بعد كل ذلك

أخذ في الحديث عن الأسلوب فقال : « إن كمال الأسلوب أن يكون واضحاً دون إسفاف ^(١) » ، وهذا مفهوم عام عند البيانين العرب ، ولكن أرسطو حريص - والبيانون العرب مثله في هذا الحرص - على أن يتطلب في الأسلوب في الوقت نفسه الرفعة والسمو - ووقفه عند عمود الشعر العربي تقدم لنا هذا المفهوم . وليس هذا فحسب ، بل نجد أرسطو يتكلم في مسألة وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم فيها معه ، وهي مسألة اختيار الأوزان الشعرية . فأرسطو يربط بين الأوزان والأنواع الأدبية فإذا كانت هذه الأنواع تقلد الطبيعة في صورة أو أخرى فإن « الطبيعة ذاتها تحدد اختيار الوزن المناسب » ^(٢) . والنقاد العرب كانوا يسمون ذلك في عمود الشعر : تخيير لذيذ الوزن . ومحاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة ، وربما كان هذا موضوعاً لدراسة جمالية مستقلة ، ولكن الخليل حين يقرر هذه الحقيقة فإنه يصل إليها نتيجة لعملية استقرائية لا نتيجة دراسة فنية لخصائص هذه الأوزان ، وعلاقتها بالأنواع أو الأغراض الشعرية التي ارتبطت بها .

وهكذا يمكن أن يكشف البحث عن كثير من أوجه التشابه في المسائل المثارة وطريقة تناولها بين أرسطو والعلماء العرب ولكنها مسائل جزئية في أغلب الأحوال . وقليل ما تكون المسألة المثارة كلية (الجمال في الطبيعة والجمال المصنوع) . فهل يقضى هذا التشابه في المسائل الجزئية بالقول بتأثير أرسطو في المفاهيم الأدبية الجزئية التي كانت ذائعة بين العرب ؟

يبدو أنه من الصعب - حتى الآن على الأقل - القطع بأنه كان لأرسطو دور إيجابي في توجيه المفاهيم النقدية عند العرب ، لأن النقد العربي كان يشتق - كما هو الطبيعي - من الأدب العربي ذاته ، ولم يكن في يوم من

Buther ; op. cit., p. 81 (١)

Ibid., p. 93 (٢)

الأيام يتقدمه خطوة وبأخذ بيده إلى طريق جديدة ، بل كان - كما قررنا - تابعاً له على الدوام . والقواعد التي رأيناها تتشابه مع ما قال به أرسطو هي قواعد عمود الشعر الذي هو بمثابة التقاليد الفنية الثابتة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي . ولا يمكن أن يقال إن الشعر الجاهلي في بنائه وأسلوبه وتقاليدته الفنية كان متأثراً بمفاهيم أرسطية وقد سبق أن عرفنا أن الصنعة القديمة في الشعر العربي ، ترجع إلى العصر الجاهلي كما قرر ابن المعتز . واضع علم البديع أن هذا البديع كان معروفاً منذ ذلك العصر ، وأن مهمة ابن المعتز كانت هي أن يصنع أسماء يحدد بها عناصر هذه الصنعة البديعية . ولذلك رأينا الجاحظ يحفل تماماً بمفهوم البديع حين يطلقه على الأمثال لأنه سابق لابن المعتز وابن رشيق يحدثنا عن جهل القدماء بأسماء هذه العناصر البديعية التي أطلقها ابن المعتز ، كالجناس مثلاً^(١) ؛ فالعجاج في حديث بيته وبين ابنه رؤية يسمى الجناس عطف الرجز .

ولم يكن أرسطو وحده هو الذي كتب في البلاغة والنقد حتى نبهت في احتمال تأثيره في البيان العربي ، فهناك بلوتارك ، وله كتابان عن نظام الألفاظ *Sur l'Arrangement des Mots* (وهو موضوع سبق أن عالجه دنيس الهليكارنامي *Denys d'Halicarnasse* ولكنه لم يبق من هذه الكتب إلا عناوينها^(٢)) ، ونحن نعرف أن البيان العربي لم يحتفل بمشكلة نقدية احتفاله بمشكلة النظم . وممروف أن البحث الجمالي لإعجاز القرآن هو الذي جر إلى هذه المشكلة وظلت نظرية النظم تتطور حتى وجدنا عبد القاهر الجرجاني يعطيها أهمية خاصة بدراسته النفسية لها وربطها بفكرة المعاني النحوية . والذي يقرأ في كتاب إجر ما نقله عن كتاب بلوتارك «عن الجليل» يلبس التطابق العام بين فكرة بلوتارك في نظم الألفاظ وفكرة الجرجاني . يقول إجر : « انظر فيما يلي كيف أرجع الآثار القوية للصورة النحوية

(١) ابن رشيق « العمدة » ج ١ ص ٧ .

(٢) Egger : op. cit., p. 427 .

إلى الحركة الطبيعية للروح التي حركتها العاطفة ، إن التقديم والتأخير (١) هو تغيير النظام العادي للكلمات والأفكار ، ذلك الذي يشبه الطابع المعبر عن الصراع وعن العاطفة . وفي الحق إن الغضب والفرح والسخط والغيرة وكل العواطف الأخرى كذلك (لأنه يوجد كثير منها لا نستطيع أن نحسبه هنا) كلها تخرج النفس عن طورها . وكذلك فإننا بعد أن نضع فكرة نمضي وكأننا نقفز إلى أفكار أخرى ، ندخل أشياء أخرى في الوسط لنعود مرة ثانية إلى الفكرة الأولى ، وتغير ألف مرة — تحت إلحاح المعاني المختلفة التي تتجاذبنا بسبب العاطفة — من النظم والتسلسل الطبيعي للكلمات والأفكار ، وكذلك لا نستطيع اللغة عند أغلبية الكتاب بالتقديم والتأخير أن تقلد عمل الطبيعة . ويكون الفن كاملاً عندما يمزج بالطبيعة . والطبيعة — بدورها — لا تنجح مطلقاً أكثر من نجاحها عندما تتضمن فناً في خبيثتها ... (٢) ثم يأخذ عبارة ويحللها مبنياً نظام الألفاظ فيها والسبب الذي من أجله تأخرت بعض الألفاظ وتقدم غيرها . وكل ذلك قريب جداً من مبحث التقديم والتأخير عند العرب ، ويوم يخرج إلى الناس كتاب المناهج الأدبية ، (٣) لحازم الفطري لما جنى سيكون هناك ميدان أوسع ومادة وفيرة للتماس وجوه جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التي تمولت عند اليونان وعند العرب وطريقة تناولها ، ولكن هل ترجم كتاب بلوتارك د عن الجليل ، ؟ (كان ينسب هذا الكتاب للونجهين ، (٤)) ، وهل قرأ الجرجاني هذه الترجمة حتى نقول بتأثره في فكرته في النظم والمعاني النحوية بمفهومات خارجية منقولة ؟

Hyperbate (١) .

(٢) Egger ; op. cit. pp. 434 - 5

(٣) كتاب ثمين مخطوط في مجلد كبير بدار الكتب

(٤) صحح هذا الوضع فوشيه Vaucher سنة ١٨٥٤ . راجع لاجر Egger ص ٢٦٤

مازال البحث في هذه المسألة يحتاج إلى عمل كثير ومادة أوفر وقد حاولنا فيما مضى أن نقدم قدراً من المسائل التي يمكن أن يبحث فيها عن مؤثرات خارجية . وتظل الحقيقة بعد كل بحث أن الميدان الأدبي لم يتأثر في جوهرياته عند العرب بمؤثرات خارجية ؛ فكل الاعتبارات الخاصة ببناء القصيدة ، والتقاليد الفنية التي تلخص لنا قواعد الصناعة الأدبية ، كلها نابعة من طبيعة الأدب القديم الذي لم نجد باحثاً واحداً يحاول أن يبحث عن إمكان وجود مؤثرات خارجية أثرت فيه (عدا جرونيوم في مسألة الأوزان) ، أما عناصر الصناعة أو أدواتها فقد بدأت تأخذ أسماء بعينها رغبة من البيانيون في حصر هذه الأدوات رغم كثرتها . وكثيراً ما اختلف هؤلاء البيانيون حول الاسم الذي يطلقونه على أداة من هذه الأدوات (الطباق والأنواع الداخلة تحت الجناس وغيرها) والاختلاف في الاسم معناه أنهم هم الذين كانوا يخترعون هذه الأسماء . وابن المعتز واضع علم البديع يؤكد هذه الفكرة حين يقرر أنه وضع أسماء للعناصر القديمة التي عرفت في صناعة الشعر منذ العصر الجاهلي ولم تكن لها أسماء بل كانت تمارس ممارسة عملية . فكل ما حدث إذن هو أن هذه الممارسة العملية القديمة قد وصفت عند البيانيون ، واستلزم هذا الوصف اصطلاحات يمكن أن تسهل تداول الأفكار بين من لا يمارسون صناعة الشعر ممارسة عملية ، فظهرت بذلك كل الاصطلاحات البيانية التي تساعد النقاد من جهة على الحكم على الأعمال الأدبية ، كما تساعد معلمى الأدب على تفهيم التلاميذ عناصر الصناعة من جهة أخرى . فالتشابه الذي نجده إذن بين تناول الجزئيات عند اليونان وعند العرب لا يقطع بتأثير المفاهيم الأدبية الجزئية اليونانية في العربية ، فقد يكون التشابه نتيجة للتطور الطبيعي في الفكرة النقدية الواحدة عند اليونان وعند العرب .

ومن كل ما مضى يتضح أننا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابي واضح في ميدان الأدب العربي وبالتالي في ميدان النقد ، بخاصة

في المشكلات الكبرى الجوهرية الخاصة بهذا الأدب والنقد ، ولكن هذا لا ينبغي أن تكون هناك آثار غير مباشرة في بعض المشكلات الجزئية التي وقف عندها البيانون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . تبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر ، ثم تفتقر في القرن الرابع ، ثم تعود للظهور حتى تسلمها المدرسة الفلسفية ، مدرسة السكاكي ، فيما بعد ، فإذا بنا نجد أنفسنا أمام علم هائل من العلوم العربية ، ولكنه لم يكن هادئاً يصلح للتفاعل مع الحياة .

الفصل الثاني

المجتمع واللغة

١ - المجتمع

« إن عادات كل شعب تقدم في
كل بلد ذوقاً خاصاً » فلتبر

تقدمة :

ليس غريباً أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وظواهر فنية بخاصة في الفن القولي الذي يستخدم اللغة أداة للتعبير . ومعروف أن اللغة ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، وأن النشاط اللغوي يتوازي دائماً مع النشاط الاجتماعي ، فالمجتمع يشق ألوان النشاط فيه يترك كثيراً من الانطباعات التي يمكن تمثيلها في النشاط الفني كذلك . وإذا كان من المقرر أن المجتمعات في تطور دائم ، لا يكاد يستقر مجتمع على وضع فترة طويلة من الزمن ، فكذلك يكون الشأن فيما يختص بالنشاط الفني ؛ لا يتصور أن تستقر الأوضاع فيه إلا بمقدار ما تستقر الأوضاع الاجتماعية . (حين نذكر الأوضاع الاجتماعية نقصد إلى كل مكونات المجتمع من عادات وأخلاق وديانة وثقافة وسياسة واقتصاد .. الخ) . وليس من الصدفة أن نجد الثورات دائماً وفترات الاضطراب والقلق والهزات السياسية والاقتصادية تصحبها اعتبارات جديدة في ميدان الفنون تشيع فيها الحركة والازدهار .

والفنان على صلة دائمة بمجتمعه ، يقدم إليه ما يقاسوق مع حاجته ، سواء رضى عنه المجتمع أول الأمر أو واجهه بصرامة . وخصتوج الشاعر

لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء أنفسهم ، فعرفوا أنهم لا شيء بدون المجتمع .

بقول جوته في بعض شعره :

« ماذا أكون بدونك

يا صديق الشعب ^(١) » .

وفي خطاب من الشاعر جورج مردث G. Meredith إلى أحد أصدقائه يكتب مردث أنه علق كل شعره في مسبار . ويقول : « والحق إنني ما دمت خادماً للشعب فإنه يجب علي أن أنتظر حتى يأذن سيدي قبل أن آخذ في الغناء بنشاط ^(٢) » . ولكن هل معنى هذا أن المجتمع هو الذى يفرض على الفنان اللون الذى يرتاح إليه ، ومن ثم تكون الاعتبارات الفنية مصدرها المجتمع لا الفنان ؟ لو صح هذا لما كان للفنان دور إيجابى فى المجتمع لأنه يربط نفسه دائماً بالاعتبارات السائدة فى هذا المجتمع وصحيح أن هذا الربط وحده سيكفل تطور هذا الفن ؛ لأن المجتمع لا بد أن يتطور ، فيتطور الفن بتطوره . ولكن ألا يمكن أن تكون هذه القضية معكوسة ، فتكون مهمة الفن هى التطور بالحياة ، هى الإمداد الدائب لعوامل التطور المستمرة فى المجتمع ؟

والقضية وعكسها يصوران موقفين متعارضين فى تصور علاقة الفن بالمجتمع ؛ ذلك أن القضية تجعل المجتمع هو مصدر الاعتبارات الفنية ؛ يفرضها على الفنان ويأخذ بها فى نقده ، والعكس يجعل من الفنان شخصاً له كيانه وله فرديته ، وهو مصدر كل الاعتبارات الفنية لأنه هو الذى يبتكر دائماً ويشق الطريق .

ولكن يبدو أن أحد الموقفين ليس موفقاً على طول الخط ؛ لأننا لانستطيع أن ننكر تأثر الفنان بمجتمعه . ويبدو أن العمل الفنى — كل عمل

(١) L. L. Schücking : The Sociology of Literary Taste, p. 39 (١)

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٠ .

فنى أصيل ناجح فى المجتمع - يجمع بين الطرفين ، فهو يتألف من نوعين من القيم ، وهى قيم جوهرية فى ذاتها ، ولكها متفرقة فى مجموع الأثر . فن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية ، وهى التى لا علاقة لها بإرادة الفنان ، بل بمقتضيات العصر والتزامات الحياة ، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحث ، وهى التى تتصل أوثق الاتصال بالفرد نفسه^(١) . فالعمل الفنى الواحد ينقل إلينا دائماً قيماً اجتماعية هى تلك التى تتصل بالاعتبارات الفنية من وجهة نظر المجتمع ، كما ينقل إلينا قيماً فردية خاصة بوجهة نظر الفنان ذاته . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن هناك ما يشبه التقاليد الفنية العامة فى كل مجتمع من المجتمعات . ومن خلال هذه التقاليد وفى أثناءها تبرز شخصية الفنان بما هو فرد متميز النظرة ، ممتاز الخبرة . وليس للفنان أن يمس هذه التقاليد فيفقد عمله قيمته الاجتماعية ، لأن تطور التقاليد رهن دائماً بتطور المجتمع ذاته .

ولا أحسبني هنا بسبيل دراسة مفصلة لموضوع العلاقة بين الفن والمجتمع ، فقد شغل هذا الموضوع كتباً كاملة عند أمثال دلاكروا ولالو وهربارت ريد ، ولكن مهمتنا هنا هى فى أساسها محاولة لتفسير بعض الظواهر الفنية التى سادت فى الأدب العربى واتخذت أساساً لنقده ، على أساس من أوضاع المجتمع العربى وظروفه العامة .

وقد تبين لنا هنا أن دراسة المجتمع لا تقدم لنا تفسيراً كاملاً لكل الظواهر الفنية التى تصادفنا فى مجتمع من المجتمعات لأن قدرأ من هذه الظواهر مرجعه فى العادة إلى الفنان ذاته ، وتفسيره لا يأتى إلا من دراسة خاصة للفنانين أنفسهم من حيث هم أفراد لهم ميّزاتهم وإذن فدراسة المجتمع العربى مثلاً يمكن أن تفسر لنا قدرأ من الظواهر الفنية ، تلك التى كانت بمثابة

(١) هيلديب زالوشى البناء الاجتماعى والتعبير الفنى ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٨ عدد ٣١ ، أبريل سنة ١٩٤٨ ، ص ٤٠٢ .

التقاليد العامة التي كانت مفروضة من جانب المجتمع على كل أديب أو شاعر ، والتي كان يحاسب عليها حساباً عسيراً .

وينبغي أن نذكر هنا أن المجتمع العربي لم يقف ليحاسب الشاعر على الجديد الذي أضافه إلى مجموعة الخبرات النفسية السابقة ، وعن أهمية هذا الذي أضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ، ومدى ما فيه من عمق ، ولم يسأله عن أى غاية نفعية ، أخلاقية أو غير أخلاقية . ولكنه كان يكتفى دائماً بالمتعة الخالصة . فلم ينظر المجتمع العربي ، حين نظر في الشعر ، أى نظرة تطورية ، ولكنه كان ينظر في الأغلب الأعم نظرة فنية صرفاً . كانت نظراته مرتبطة بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية . فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي أثرت في الأدب العربي ، وكان الخروج عليها بمثابة الخروج على أوضاع المجتمع ذاته ، ومن ثم كانت أساساً من أسس النقد العربي .

يبد أن هناك مشكلتين تتفرعان من قضية كبرى هي أننا نتحدثنا دائماً عن الأسس الجمالية في النقد العربي دون أن نحدد عصرها بذاته كما هو المؤلف في دراستنا الأدبية ؛ فقد نتج عن ذلك : (أولاً) أن عدم تحديد عصر بذاته معناه أننا سنعاصر المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي ونتابعه في تطوره بعد الإسلام . ولا شك أن المجتمع العربي قد تطور تطوراً ملحوظاً في ذلك العصر والعصور الإسلامية . وهذا يكفي لأن يخلق صعوبة تحول فيما يبدو دون دراستنا ، وهي أننا قد لانجد تقاليد ثابتة ، واعتبارات فنية هامة ، يأخذ بها المجتمع الشعراء ، ويأخذ الشعراء بها أنفسهم ، على أساس أن التقاليد والاعتبارات الفنية تتطور . كما رأينا - بتطور المجتمع . فإذا كان المجتمع العربي قد تطور في هذه العصور فلا بد أن تكون تلك التقاليد والاعتبارات قد تطورت . (ثانياً) أن الأدب العربي لم يقتصر بعد الإسلام على شبه الجزيرة العربية ، بل امتد إلى بلدان الشرق والغرب ، فدخل بذلك في مجتمعات مختلفة في جميع مكوناتها واختلاف هذه المجتمعات يقتضي

أن يكون بينها اختلاف في الاعتبارات والتقاليد الفنية الخاصة بكل مجتمع .
 بعبارة أخرى لابد أن يكون الطابع الفني لهذه المجتمعات مختلفاً . وعندئذ
 تنشأ الصعوبة من عدم تحديدنا دراسة الأسس الجمالية في النقد العربي في مجتمع
 عربي بذاته .

ولكن يبدو أن هاتين الصعوبتين وهميتان ، لأننا نستطيع في كثير من
 الاطمئنان أن نتحدث عن الأسس الجمالية في النقد العربي دون تحديد عصر
 أو مجتمع ، لسببين على الأقل : (الأول) أننا لانجد ظاهرة فنية كانت تشيع
 في الشعر الجاهلي — أى في شبه الجزيرة قبل الإسلام — قد كفت عن
 الاستمرار في الشعر الإسلامي في عصوره المختلفة . وكذلك لا نكاد نجد
 ظاهرة فنية في هذه العصور لم يكن لها أساس في الشعر القديم . وقواعد
 الشعر (عمود الشعر) التي حددت في العصر العباسي كانت مشتقة من الشعر
 القديم ذاته . (الثاني) أن مادة النقد الأدبي ، سواء منها الشعبي والنقد
 العلمي (المنهجى الذى ألفت فيه كتب ، في كل عصور الأدب ومجتمعاته ليست
 بالضخامة التي تخيلها . وقد قررنا من قبل هذه الحقيقة ، وهى أن الأحكام النقدية
 كانت تتكرر على الألسنة دائماً . ولا غرابة مطلقاً في أن نجد لأبي عمرو بن
 العلاء حكماً في شاعر أو شعر ما يأخذه ابن رشيق في القرن الخامس أو غيره
 لنفسه . والكتب التي ألفت في النقد ليست بمنجاة من هذه الظاهرة ؛ فقد كان
 مؤلفو هذه الكتب يفتحبون سابقهم اتباعاً ، فإذا بنا نقرأ في هذه الكتب
 مادة متكررة دائماً . وضررنا مثلاً لذلك كتاب «نقد الشعر» لقدامه بن جعفر ؛
 فلم يأت بعده مؤلف لم ينقل عنه إلا في النادر . وقد عنى النقاد بالسرقات
 الشعرية ، يمحسونها ويقتبعونها ويفردون لها باباً في كتبهم ، ولم يعنوا بالسرقات
 النقدية . وحتى باب السرقات الشعرية كان باباً منتهاياً بينهم . وهذا طبعى ، لأنه
 يوم تحدد السرقات في كتاب ما يكون من الضروري أن تتكرر هذه المادة في
 الكتب التالية التي ستفرد باباً للسرقات . ويطول بنا الوقوف كثيراً إذا نحن

حاولنا إحصاء مانسيه « السرقات النقدية » ، ولكننا نستطيع أن نعود إلى تقرير حقيقة أننا نستطيع أن نكتفى لتصور النقد الأدبي كله عند العرب بوضع كتب تخص على أصابع اليد .

معنى كل هذا أننا لا نكاد نواجه أى صعوبة حين نبحث بخاصة عن الأسس العامة التي تتمثل في النقد العربي دون تحديد لعصر أو مجتمع بذاته . ومع ذلك فسنفرد مكاناً فيما يلي لإلقاء نظرة على بعض المجتمعات الإسلامية ، لنبين إلى أى حد كانت هذه المجتمعات تختلف في نظرتها إلى الأدب ، وما إذا كان هذا الاختلاف يمس جوهريات الفن الأدبي وتقاليد الراسخة .

١ - والبحث عما يمكن أن يكون للمجتمع العربي بصفة عامة من أثر في شيوخ بعض الظواهر الفنية إنما يتصل بالشكل . فالتقاليد التي يفرضها المجتمع تقاليد لا تنفذ إلى روح الأدب ، بل تقف منه عند مظهره الخارجي . وهي إذا اتصلت بداخله لم تتصل به لتبعث فيه حيوية جديدة ونشاطاً جديداً ، بل لتضع له أساساً روحياً مثالياً ما يلبث أن يصير إلى الجمود والبرود . وهذا الأساس نستطيع أن نستكشفه منذ العصر الجاهلي ، حين كان حياً متفاعلاً مع المجتمع البدوي ، ثم بعد ذلك ، بعد الإسلام ، حين أصبح تقليداً جامداً لا حياة فيه . لنأخذ توضيحاً لذلك المثل الأعلى الأخلاقي منذ العصر الجاهلي ، وأثر هذا المثل الأعلى في تكييف بعض تقاليد القصيدة العربية حتى بعد الإسلام . فالبدوي « مثله الأعلى في الأخلاق تركز فيما سماه (المروءة) ؛ تغنى بها في شعره وأدبه ومن الصعب أن نعدّها حدّاً دقيقاً ، ولكن يصح أن نقول : إنها تعتمد على الشجاعة والكرم^(١) » .

هذا المثل الأعلى - المروءة - الذي نبع من بطن الصحراء ، وأخذ البدوي نفسه به أخذاً ، فكانت الشجاعة وكان الكرم ألزماً ما يلزمه في مجتمعه البدوي

ويشتهر الصحراروة، قد تجمد ليكون هو الرصيد الخلقى لقصيدة المدح العربية، لا في العصر الجاهلى وحده بل فى كل عصور الأدب العربى . المروءة - أو الشجاعة والكرم - هى المادة الأخلاقية التى استمد منها شعر المدح - وهو كثير ضخيم - فى الأدب العربى . ولا نكاد نجد شاعراً لا يتخذ المروءة أساساً لمدحته ، فأصبحت بذلك تقليداً عاماً . كل مدوح لابد أن يتمثل فيه هذا المثل الأعلى الشجاعة والكرم . وطبيعى أن يكون الهجاء سلباً لهذا المثل من المهجو ، والرثاء هو إثبات هذا المثل للمتوفى ، مع صرف الفعل إلى الماضى كما قالوا . وقد سبق أن وقفنا عند النسب ورأينا أن الشاعر الجاهلى لم ينظر - حين شب - إلى محبوبته ، بل تمثل فيها المثل الأعلى الحسى للمرأة ، فكانت كل محبوبة صورة لهذا المثال ، تماماً كما كان كل مدوح صورة لمثال المروءة .

هذه المثل التى اتفعل بها الشاعر الجاهلى هى بعينها التى تصادفها عند الشعراء فيما بعد ؛ لم تتغير بمضى الزمن ، ولا باختلاف المجتمعات وثبات هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها ووقعها الذى كان الشاعر الجاهلى ينفع به ، وانتقل الأمر إلى الآلية التى تفقد كل حيوية وجمال . وتوفيراً لهذا الجمال اضطر الشاعر إلى أن ينسج لهذا المثال أو ذاك أحسن ثوب ، وأن يعرضه فى أحسن معرض كما كانوا يقولون . ومن هنا كان التحول من الجوهر ، من المحتوى الفنى فى الشعر ، إلى العرض ، إلى الشكل .

هذا هو أول تفسير يمكن أن يكون صدق للبيئة الاجتماعية الجاهلية ومثلها السائدة : الانصراف عن المحتوى والاهتمام بالشكل ؛ لأن مادة هذا المحتوى واحدة ، فإذا هى تكررت فى صورة واحدة أصبحتملة . ولذلك كان من أخطر أنواع السرقات التى عددها النقاد هى سرقة المعنى واللفظ جميعاً ؛ فهذا أبشع السرقة . أما إذا أخذ المعنى وكسى اللفظ الجديد فهذا عندهم مقبول ؛ لأن المعانى استنفدت من قبل ، ومهمة الشاعر هى أن يعيد عرضها ولكن بصورة

جديدة . الشجاعة والكرم معنيان قال فيهما الشاعر الجاهلي ولا بد أن يقول فيهما الشاعر الإسلامى . وعندئذ لم يكن أمامه سوى أن يتكرر لها صورة لفظية جديدة لم يعرض فيها من قبل . ومن هنا ينصرف النشاط الفنى كله إلى تحسين الصورة وتجويدها ، ويعنى النقد بهذه الصورة ، يحللها ويدرس عناصر الجمال فيها على النحو الذى رأيناه فى الباب السابق .

المعاني أصبحت مبتذلة ملقاة فى الطريق كما قالوا ، يعرفها كل إنسان ، وهل هناك من لا يعرف الشجاعة والكرم ؟ ولكن المعول على الصورة التى يستطيع أن يصور فيها هذا المعنى . وقد ترتب على ذلك أن أصبح النظر إلى مادة العمل الأدبى أو الفنى بصفة عامة مسألة ثانوية جداً ، ووجد النقاد فى أيديهم الحجة القوية دائماً ، والمثل الحسى الواقع ، ورأينا — من قبل — قدامة بن جعفر يفرق بين التجارة والخشب ، فنوع الخشب فى ذاته لقيمة له ولكن القيمة فى التجارة ، فى الصنعة التى تتناول هذا الخشب فتعطيه صورة . فالصورة الجميلة تجعل من أى خشب عملاً فنياً رائعاً والخشب فى متناول الجميع ، ولكن اليد الصناع هى التى تستطيع أن تخرج منه عملاً جميلاً . ولا يعيب هذا الجمال أن يكون الخشب فى ذاته من نوع غير جيد أو رديئاً كما يقول قدامة .

فالمادة قد تكون رديئة وقد تكون جيدة ، لتكن ما تكون ، إذا كانت معروضة فى صورة جميلة .

هذا المبدأ الذى كان شائعاً عند النقاد والشعراء على السواء لم يترك فرصة كبيرة للنقد الأخلاقى أو المنفعى أو التعليمى أو الاجتماعى بصفة عامة أن يظهر ويحتل مكاناً بارزاً فى النقد العربى كما رأينا من قبل . والعناية بالصورة ، بالتجارة ، بالصنعة ، تلك العناية التى عرفناها منذ الشعر الجاهلى ، أصبحت أمراً لا فكاك منه بالنسبة للشعراء التالين ، لأنهم كانوا — متأثرين بالمثل البدوية القديمة — يكررون القول فى نفس المعانى والأغراض التى قال فيها

سابقهم ، فكان لابد لهم أن يجددوا فقط في صورة هذه المعاني حتى لا يكرروا سابقهم . فإذا وجدنا الصنعة تزايد في الشعر العربي ويزايد اهتمام الشعراء والنقاد بها يوما بعد يوم فإن ذلك يكون طبيعياً ، على أساس أن الحاجة الدائمة إلى تجديد الشكل وإدخال التحسين عليه كان يستدعى مضاعفة الاهتمام بعناصر الصنعة .

وهكذا تبين لنا نتائج التمسك بالمثل الجاهلية ، فإذا بهذه المثل تكون سبباً قوياً في نهضة الصنعة وتزايد الاحتفال بها

١ - وإذا نحن رجعنا إلى الحياة الاجتماعية عند العرب في العصر الجاهلي وجدنا النظام القبلي هو السائد ؛ فالقبيلة هي الوحدة التي انبنى عليها كل نظامهم الاجتماعي^(١) . ومن ثم نجد وحدات كثيرة متفرقة ، وكل وحدة قائمة بذاتها . وأفراد كل قبيلة متعاونون متماسكون :

لا يسألون أحام حين يندبهم في الثغبات على ما قال برهانا
فهم كالعناصر المتشابهة في الوحدة العضوية الحية . وأفراد القبيلة كذلك تسودهم ديمقراطية عجيبة تجعل لكل منهم قيمته في هذه البنية الحية . فالمجتمع البدوي كله عبارة عن مجموعة من القبائل أو الوحدات المستقلة . وكل وحدة عبارة عن مجموعة من الأفراد المتعاونين المتفاعلين . هل يمكن أن نلص ظلال هذا النظام الاجتماعي في عملهم الفني ؟ سبقنا إلى ذلك - ولكن في ميدان العمارة الإسلامية - هيلديه زولوشر في محاولتها تفسير الظاهرة السائدة في بناء الجامع العربي ؛ فهي ترى أن « الفكرة البنائية في الجامع العربي تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعي لشعب ما زال على حالة للبداءة ، وما برح محتفظاً بروح البداءة وفكرة العربي في الزمن والفضاء والحياة ، تتصل اتصالاً بعيداً بحياة الحرية التي لا يحدها حد ، وبذلك الفضاء الشاسع المتراعى الأطراف . هل حياة القبيلة أثر من آثار البداءة ؟ وهل البداءة نفسها تتأثر بالفضاء والزمن

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ط ٥ ص ٣ .

الذين لاحدود لها ؟ وعلى أية حال يمثل الجامع العربي أصدق التمثيل روح القبيلة ؛ فنجد عدداً من الأعمدة لا نهاية لها ، تمتد في مختلف الجهات ، متساوية الأبعاد ، ليس لها مركز ظاهر ، اللهم إلا القبلة التي تعين مكان الإمام في الصلاة . ولا يوجد أى عنصر يفسد انساق تلك الأعمدة المتساوية المتشابهة التي تتم على قيمة الفرد في القبيلة ،^(١)

ولا شك أننا نستطيع الآن أن نقول بالمثل : إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تهر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به . فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر . فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة في كل شئونها والتي لا يربطها غيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن في القصيدة العربية ، فهي — كما رأيناها — مجموعة من الوحدات (الآيات) المستقلة بذاتها ، التي لا يربطها غيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابهة المتعاونة التي تعمل جميعها في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم . وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي ، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة .

وهكذا يمكن أن يقدم لنا نظام الحياة الاجتماعية عند العرب في العصر الجاهلي تفسيراً لنظام القصيدة ، أو بلفظ أدق لطريقة بنائها ، فإذا به يفسر لنا ظاهرتي الوحدة والتكرار ، وما يتبعهما من إحساس بالمساواة بين العناصر أو الأفراد ، أو بين هذه الوحدات المتكررة . يلتقي في هذا التفسير دراسة الظواهر الفنية الجوهرية في العمارة العربية والشعر العربي على سواء .

وقد تغير نظام الحكم بعد مجيء الإسلام ، فأصبحت هناك حكومة عامة مركزية ترد إليها كل قضايا الدولة ، وتفصل في كل مشكلاتها ، فهل صحب

(١) زولوشر : البناء الفني ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٨ ، عدد ٣١ ، ص ٤٠٨ .

هذا التغير تغير مواز في طريقة بناء القصيدة ؟ هل انصرف الشعراء عن بناء الوحدات المستقلة إلى بناء السكل العضوى المتناسك المتفاعل ؟ هل انتقلوا من تناول الفكرة الجزئية إلى الفكرة الكلية المدروسة ؟ لم يحدث شيء من ذلك ، ولم يدخل أى اعتبار جديد خاصاً بالطريقة القديمة في البناء . وحين حدثتنا زولوشر عن بناء الجامع العربى لم تكن بطبيعة الحال تحدثنا عن جامع وجد في العصر الجاهلى ؛ فالجامع العربى مرتبط بالإسلام ولا شك . ومع ذلك فقد وجدنا أسلوب البناء في هذا الجامع يأتلف تماماً وروح القبيلة البدوية . ولا يختلف الجامع في مصر عنه في الشام أو العراق في هذه الظواهر البنائية الجوهرية .

معنى هذا أن روح القبيلة ظلت مهيمنة على العرب حتى بعد الإسلام والفتوحات ، رغم تغير نظام الحكم وتركزه في حكومة واحدة . ولذلك كان طبعياً أن تستمر الظواهر الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هي دون أى تغير ، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية ، كما كان طبعياً أن تتمثل نفس هذه الظواهر البنائية في الجامع العربى .

وإذا كانت طبيعة المجتمع البدوى وروح القبيلة واضحة في طريقة البناء الفنى للمعارة والشعر فإن بعض الباحثين يعزو عدم ظهور الشعر الملحمى عند العرب إلى حياة البدو بمظاهرها المختلفة^(١) . ويذهب الدكتور أحمد ضيف إلى أنه من أسباب عدم وجود الشعر القصصى عند العرب عدم نظر العرب في الاجتماع نظرة عامة ، لأن العربى كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية^(٢) فكان فكرتهم وطريقتهم البنائية لم تكن تساعد على نشأة هذا اللون من النشاط الفنى وقد سبق أن رأينا تفسيراً آخر لهذه المسألة عند دراستنا للجنس ، وهو تفسير يتكامل مع هذا التفسير .

(١) Huart, Cl. Littérature Arabe, Paris, Librairie Armand Colin 1902, p. 4.

(٢) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١ ص ٤٧ .

وهكذا يمكن أن يفسر بناء المجتمع البدوي طائفة من الظواهر الفنية البنائية التي سادت في الشعر والعمارة العربية قبل الإسلام وبعده ، وفي شبه الجزيرة وغارجها ، كما يلقي لنا الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالقدرات الفنية الخاصة بألوان بذاتها من الإنتاج الفني كالشعر الملحمي والشعر القصصي اللذين لم ينهضا في الأدب العربي بصفة عامة .

٣ - على أننا إذا قلنا إن المجتمع العربي قد تغير بعد الإسلام عنه قبله فإننا لن نعدم أن نجد ظلالاً لهذا التغير في الشعر ذاته . ولكننا نسارع إلى أن ننبه أن هذا التغير لم يمس بنية القصيدة والطريقة المتبعة فيها ، كما أنه لا يتناول أي مبدأ فني قديم . ذلك أن فكرة « الطبقات » تدخل إلى الميدان فتدخل معها بعض الاعتبارات التي كانت كثيراً ما تتخذ أساساً للحكم على الشاعر . فقد رأينا أن درجات المدح كانت تنسق بحسب درجات الممدوحين وطبقاتهم التي ينتمون إليها ، كل طبقة لها صفات بذاتها ، ومهمة الشاعر أن يصف كل رجل من رجالها بهذه الصفات الخاصة . وهذا معناه أن فكرة الطبقات في المجتمع الإسلامي كانت معروفة ، وتمثلت فيه هذه الطبقة كما تمثلت العنصرية أو ما سميت بالشعوية . وطبيعي أن هذه الطبقة لم تعرف في العصر الجاهلي ولا في صدر الإسلام . ولذلك كان التعسف واختاراً في محاولة إرجاع نشأة هذه الفكرة ودخولها الميدان الأدبي بصفة خاصة ، إلى عمر بن الخطاب حين قال عن زهير إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه ، فتطوروا من هذا القول الذي يستهدف الصدق في العمل الفني إلى القول بالصفات الخاصة بكل طبقة ، لأن كل رجل في المجتمع العربي الجديد كان ينتمي إلى طبقة ما أو عنصر ما .

وهكذا ينشأ مبدأ جديد في ظل النظام الطبقي يكون أساساً للحكم على الشاعر بالنجاح أو الفشل في مدح الممدوح بما ينبغي لمن هو في طبقة ، كما تنشأ عند النقاد فكرة ترتيب الشعراء أنفسهم ترتيباً طبقياً . وقد رأينا من قبل كيف أن هذا الترتيب لم يكن نتيجة لدراسة القيم الفنية في شعر الشاعر

بل كثيراً ما تدخلت فيه عوامل اجتماعية مرتبطة كذلك بفكرة الطبقات ذاتها ، فكان طبيعياً أن يكون شاعر البلاط الذي يشبه أن يكون موظفاً فيه مكانه في الطبقة الأولى ، فيكتسب شعره بذلك قيمة من قيمة الممدوح ومكانته . ود أمير الشعراء ، شوقي في العصر الحديث هو من مخلفات هذه النظرية .

وقد كان الخلفاء والأمراء وكبار القواد ورجال العلم يتعاطون لإنشاء الشعر . وطبيعي أن شعرهم بالقياس إلى الشعراء المحترفين لم يكن شيئاً له قيمة . ولكن هؤلاء كانوا يمثلون أعلى طبقات الأمة وأشرفها ، فكان ذلك وحده سبباً كافياً لرواية هذا الشعر وشهرته ، ويقال بجانب ذلك إن هذا الشعر شريف بصاحبه .

وهكذا اتخذت الطبقة أساساً للحكم على الشعر وتقدير الشاعر ، ولعله لم يوح بها في ميدان الدراسة الأدبية إلا صورة المجتمع العربي الذي اتضحت فيه الطبقة والعنصرية بعد صدور الإسلام . ولكن ينبغي أن نذكر أن هذه الصورة الجديدة لم تتدخل في جوهريات القصيدة العربية من حيث صورتها العامة .

وبجانب هذه الطبقة الاجتماعية وجدت طبقة فكرية ، فكان المجتمع — كما عرفنا — طبقتين فكريتين : طبقة الشعب أو العامة ، والطبقة الأرستقراطية . وكان لهذه الطبقة الفكرية أثرها في تنمية بعض الظواهر الأدبية نتيجة للصراع الحاد بين هاتين الطبقتين . وقد كان للغة العربية دور خطير في هذا الصراع ، فقد أصبحت في موقف حرج . كما يذهب الدكتور عبد القادر القط — بعد أن دخل فيها كثير من الأجانب ، وكثر فيها اللحن حتى على السنة الفقهاء المحدثين ، وظهرت فيه العامية لغة حديث ولغة لإنتاج أدبي ، تتمثل في الأنواع الأدبية المختلفة التي ظهرت في الشعر خاصة في ذلك العصر ، كالزجل والقوما وكان وكان وغيرها ، بحيث أصبح المجتمع من حيث

علاقته باللغة العربية ينقسم إلى طبقة العامة وطبقة الخاصة . وتحاول هذه الطبقة الأخيرة التمسك بالعربية الفصحى من حيث هي ميراث المجد العربي القديم ، ولغة الآباء والأجداد ، ومن حيث هي تميزهم عن غيرهم من العامة . وكان المفروض أن الشعراء يمثلون في المجتمع هذه الطبقة المثقفة الممتازة ؛ فلم يكن لهم مناص لذلك من أن يخضعوا للتقاليد الفنية التي سبقوا إليها في نظام القصيدة وإطارها العام . وفي خلال هذا الإطار الجامد كان الطريق الوحيد المفتوح أمام الابتكار هو : (١) التعديل من المعنى المألوف ، (٢) أو إبداع معنى جديد ، (٣) أو اللجوء إلى اللعب بالألفاظ . فاما الطريقة الأولى فقد خلقت مشكلة السرقة ، وأما الثانية فقد جرت إلى صور التعبير المقتصرة ، والثالثة إلى الغموض^(١) . وينقل الدكتور عبد القادر القط عن الموازنة للآمدى أن الغموض الذي كان في أسلوب أبي تمام مرجعه في الغالب إلى رغبته الملحة في تقليد لغة البدو . ولا شك أن أبا تمام كان يخالجه كثير من الزهو عند ما يقال له لم لا تقول ما يفهم ، فيقبحخ ويقول لمعترضه : لم لا تفهم ما يقال ؟ وهذه العبارة المتناقضة تصور لنا في وضوح ذلك الصراع الخفي الحاد بين طبقة تريد أن تثبت لنفسها شيئاً من الرفعة والسمو بأن تحتضن المأثور القديم وتتمسك بأهدايه وتتكلف في ذلك المشاق الشاقة ، وطبقة لا تهتم بذلك المأثور وتجده يكلف صاحبها مشقة دون جدوى ، فتتزعج إلى البساطة والوضوح فيما تنتج أو فيما تتقبل من إنتاج . ومن هنا نشأ ما سمي بالذوق العام والذوق الخاص . وقد اضطر الخاصة إلى أن يكسبوا أعمالهم صفة الأهمية بأن يضيفوا عليها طابع الغموض ، وذلك بأن يفرطوا في استخدام الصور الغريبة من الاستعارات ، وأن يكثرُوا من عناصر الصنعة . ولذلك سمي مذهبهم بمذهب الغلو ، وكان على الشاعر أن يحدد موقفه دائماً بالنسبة للعامة والخاصة ، ورغم هذا الصراع العنيف فقد ظلت صور الشعر القديم تمثل أرق الشعر ، وظل حفظ

المأثور القديم من هذا الشعر ضرورياً ولازماً لكل من يريد تعامله هذه الصنعة . ولا تكاد كتب النقد والبلاغة تحفل بتلك الأنواع الأدبية الشعبية التي خرجت باللغة العربية من حدود السهولة والبساطة إلى العامة . ولذلك ظل الأدب الراقى هو الذى يستخدم اللغة العربية الفصحى . والرغبة فى تقليد فطاحل القدماء ، فى لغتهم وإحساساتهم . كانت حرية أن تضمن لصورة القصيدة العربية بقاء واستمراراً وحتى الأجانب الذين دخلوا فى العربية بمهام مسلون ، وجدوا أن كل ما يتباهى به العرب الأفحاح هو ملكتهم اللغوية وأدبهم القديم وبهذا حاولوا أن يرفعوا على غيرهم من هذه للشعوب المفتوحة . وكان لزاماً على النابهين من أبناء هذه الشعوب أن يحاربوا العرب بسلاحهم ، فهم يتقنون العربية كأبنائها ، وينظمون الشعر على النول القديم الذى يتباهى به العرب ، فيأتون بصناعة غاية فى الإتقان ولكنها صناعة تستمد مبادئها من القديم . ومن هنا ندرك كيف أن الشعر العربى لم يفد من تلك الدماء الجديدة التى دخلت فيه ألواناً شعرية جديدة ، بل لم تكد صورة القصيدة القديمة من حيث بناؤها وتقاليدها الفنية تتغير تغيراً جوهرياً . وشخصية فريدة كشخصية ابن الرومى كانت حرية أن تتطور بهذه القصيدة تطوراً كبيراً بما اصطنعت من العنصر التحليلى المعنى بدلاً من المبدأ التركيبى المؤلف . ولكن يبدو أن نشاط ابن الرومى قد وقف عند هذه الصورة ، وعادت القوالب القديمة تفرض نفسها من جديد . ولذلك صح أن يقال إن المجتمعات الإسلامية الجديدة قد انتقلت مضطرة أمام أرسقراطية العرب إلى التقاليد الشعرية القديمة . وهذا يفسر لنا آخر الأمر ثبات هذه التقاليد المتصلة بالشعر الراقى أو الشعر الرسمى .

وهكذا تفسر لنا الطبقة الفكرية ظاهرة « الثبات » فى التقاليد الفنية ، رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية . وثبات هذه التقاليد كان

معناه ثبات الأسس النقدية التي كانت تسير دائماً موازية للأدب وأحياناً متخلفة عنه .

٤ - على أن هذا لم يمنع أن يكون لكل مجتمع من المجتمعات العربية طابع مميز واتجاه خاص ، فالبيئة الحجازية صارت بعد الإسلام بيئة مترفة ، تميل إلى الشعر الرقيق وتنفر من غلظة البدو ، وينشأ فيها شعر ونقد يحفل كثيراً بهذا الطابع . وخير من يمثل هذه البيئة عمر بن أبي ربيعة الشاعر ، وصاحبه ابن أبي عتيق الناقد . وأوضح ما في هذا القاع أنه تناول موضوع المرأة بصراحة ، وعد ذلك من وجهة نظر المزمتمين والمتدينين عصياناً لله . ولكن المجتمع كله كان يتجاوب مع هذا الصوت الصريح ، حتى الفقهاء المتورعون . ومنذ ذلك الحين بدأ ابن أبي عتيق من جهة ، والناقدة الكبيرة السيدة سكينه من جهة أخرى ، يفصلان بين الفن وبين الدين والأخلاق ، ويكون لثقلهما أثره في توجيه الشعراء هذه الوجهة الفنية ، ووضع هذا الأساس الخطير ، الفصل بين الدين والأخلاق وبين الأدب ، هذا الأساس الذي ظل ثابتاً في النقد العربي ، وكان متكاملًا مع الاتجاه الفني العام في العناية بالشكل دون المحتوى ، بالصورة الأولى دون الصورة الثانية .

ولكن هل كانت هذه النزعة التي انضحت في المجتمع الحجازي جديدة ؟ الواقع أنها إذا قيست بالنزعة القديمة لم يكن فيها أي جدة ، فالشعر الجاهلي تناول موضوع المرأة ، وتناوله امرؤ القيس بنفس الصراحة التي نجدها عند ابن أبي ربيعة ، ونزعتة اللاأخلاقية واللادينية لا تقل عن نزعة عمر ، ولأمر ما يربط الدارسون بين شخصيتي امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة .

ومن ذلك يتبين لنا كيف أن هذه الموجة التي اجتاحت المجتمع العراقي لم تكن جديدة في الشعر العربي ، ولذلك يمكن أن يقال إنها لم تضيف اعتبارات

فنية ، ولا أساساً نقدية مبتكرة ، ولكنها احتفلت باتجاه بذاته قديم ، رأت أنه أنسب اتجاه يتفق وطبيعة العمل الأدبي ، وهو جعل الأخلاق والدين بمعزل عن الفن . ولكن هذا الاعتبار لم يمس طبيعة القصيدة العربية من جهة ، كما أنه امتد فساد المجتمعات الأخرى وأصبح أساساً نقدياً واسعاً في النقد العربي .

وقس على ذلك المجتمعات العربية الأخرى كالمجتمع العراقي والمجتمع الشامي وغيرهما ، ولولا أن الوقفة عندها تطول لوقفنا ندرس طابع كل مجتمع وما ساد فيه من ظواهر فنية ومبادئ نقدية . ولكن المحقق أن هذه المجتمعات كانت مرتبطة بالقديم دائماً . والنقائض في المجتمع العراقي كانت تصور هذا القديم من حيث المادة والإطار ، وعلواء اللغة النقاد فيما بعد كانوا يعنون بالقديم بل يتعصبون له . ومن ههنا تبدأ مسألة أرسطوراطية الذوق أو ذوق الخاصة ، فقد كانوا هم هؤلاء الخاصة ، وكان الفرزدق - لشدة صلته بالقديم - يفضل عندهم شاعراً كجرير الذي رضى عن شعره العامة ، لأنه كان سهل الفهم ، سهل التناول . ونظّل قصيدة المدح تفرض نفسها على شعراء العباسيين فيما بعد ، وتفرض أسلوبها التقليدي ؛ لأن مدح الخليفة مثلاً يجب أن تختار له الألفاظ الفصيحة ، وأن يبني بناءً عربياً أصيلاً . وكذلك تسود في هذه البيئة المحافظة فكرة الفصل بين الفن والأخلاق . وتتضح هذه الفكرة في شعر المجنون الذي بلغ غايته عند شاعر كابي نواس ثم نعود فنجد أبا تمام بفضله يمثل لنا طبقة الأرسطوراطية والبحتري طبقة العامة . ولكن أبا تمام يغالى في الصنعة فيبعد عن البساطة التي يمتاز بها الشعر القديم ويمتاز بها شعر البحتري ، تماماً كما كان الموقف من قبل بالنسبة للفرزدق وجرير . والمجتمع الشامي كان فقيراً في الشعراء ، فكان يسود الشعر من المجتمعات الأخرى ، من الحجاز حتى يفتقر النشاط الفني في الحجاز ، ومن العراق حتى يتركز النشاط كله في العراق ، ويتوجه الشعر بشعرهم

نحو مدينة السلام . وفي هذه البيئة الشامية ترسخ قواعد قصيدة المدح بسبب المدوحين النقاد من الخلفاء . ويتقن شعراء العراق هذا الفن فيصيدون الحظوة عند الخلفاء ، ويصفون في المكان الأول من طبقات الشعراء . ويخطئ غيرهم هذه القواعد (ذو الرمة) فيكون له اللوم والتعنيف من الخليفة ، وتأتي مرتبته متأخرة في طبقات الشعراء .

وهكذا تعاونت المجتمعات ، كل مجتمع يلح في المحافظة على تقاليد القصيدة العربية من ناحية خاصة ، وهي في مجموعها تقدم لنا اعتبارات فنية متكاملة لا تعارض بينها . ولم يكن هذا وقفاً على زمن بعينه ، فإننا نجد المتنبي يحجب المجتمعات العربية من مصر إلى ما وراء النهرين في القرن الرابع الهجري ، فيمدح كافوراً ويمدح سيف الدولة ، ويمدح عضد الدولة البويهى ، وما يزال يتخذ مثال المرومة (تلذ المرومة وهي تؤذى ، ..) أساساً لمدحاته ، وتتقبل منه المدحة في مصر وغير مصر على سواء .

• — وهناك جانب من الدراسة الاجتماعية في غاية الطرافة ، ويمكن أن يقدم إلينا تفسيراً لبعض الظواهر فالرقيق كان تجارة شائعة عند العرب بعد الإسلام ، وكانت القصور تغص بالجوارى والقيان ، وكان نتيجة ذلك أن وقع نظر العربي على ألوان عدة من الجمال تبدأ من التركي وتمتد إلى الحبشى . وتعدد ألوان الجمال أمام المشتغلين بهذه التجارة أكسبهم خبرة التمييز بين الحسناء والحسناء بفروق دقيقة ، وأصبح « البصر بالرقيق » صناعة . هذه الصورة الحية في المجتمع العربى نجدها واضحة في بعض المفهومات النقدية ، فإذا بالنقاد يحملون « البصر بالشعر » وتميز جيده من رديئه ، أو جيده من جيده — كما رأينا من قبل عند الأمدى والقاضى الجرجاني — خبرة وصناعة كالـبصر بالرقيق تماماً . ويشبه البصر بالرقيق « البصر بالخيال » . والخيال كذلك أصيلة في المجتمع العربى ، ووصفها الشاعر منذ العصر الجاهلى ، ولكنها لا تنساوى عند الخبير بها ، الذى يستطيع أن يفرق بينها بفروق دقيقة

كذلك . وهذه الخبرة الجمالية بالجوارى أو بالخيل كانت تتخذ أساساً لتفسير الحكم الجمالى فى نقد الشعر . وقد رأينا الخليل يستحسن الزحاف فى الشعر إذا كان قليلاً رغم أنه عيب ، ويعمل ذلك بأن الحول والثلغ فى الجارية يشتهى القليل منه ، والواضح فى الخيل يشتهى ويستظرف إذا كان خفيفاً كالغرة والتججيل ^(١) ،

وكما نجد ظلال هذه الخبرة الجمالية بالجوارى والخيل فى أحكام النقاد فكذلك الشأن فى الخبرة بالنقود والدرام . وأصبحت هذه الخبرة أو البصر بالدرام ، صناعة الصيرفى الذى إن حكم لك برداءة درهمك فلن ينفعك بعد استحسانك إياه ^(٢) . فكذلك كانت مهمة الناقد كما تصورهما خلف الأحمر ؛ أن يحكم بما له من خبرة أدبية على الشعر بالجودة أو الرداءة فيكون حكمه قاطعاً . وعرف الشاعر ذلك فحرص على أن يخرج دراهمه حسنة الضرب . ونحن لم نختزع هذا التشبيه للشعر بالدرام ، فقد قال أبو القاسم المنجم عن أبيه . ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مرأما وأعز انتظاما . قال الشاعر :

ما يتساوى من الكلام على الـ آذان مصنوعه وساذجه
إنما الشعر كالدرام لا يجوز عند النقد زابجه ، ^(٣)

وكانت صناعة النسيج فى بعض الأحيان تمتد النقد بصور يتخذونها أساساً لما يصدر من حكم على الشعر ، أو يجعلون منها مبدأ جمالياً عاماً . وقد رأينا الشاعر منذ العصر الجاهلى (أنك بقول هليل النسخ كاذب) يتخذ من صورة النسيج أساساً للحكم . ونجد ذلك شائعاً مستفيضاً فيما بعد على ألسنة النقاد والشعراء ؛ فقد شبه الأصمى شعر لبيد بأنه « طليسان طبرى » ؛ يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة ^(٤) وانتقد سيف الدولة بيتى المتنبي

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ص ١٩ ، وقدامة : نقد الشعر ص ١٨٠ .

(٢) ابن رشيق : العمد ج ١ ص ٧٥

(٣) المرزبانى : الموشح ص ٣٥٨ - ٣٥٩ . (٤) المرجع السابق ص ٧١

وقفت وما فى الموت شك . . . بأنهما كبيتى امرىء القيس كأنى لم أركب
جواداً للذة . . . يعنى أن الشطر الثانى من البيت الأخير مكانه الشطر الثانى
من البيت الأول ، وهذا مكانه مكان ذلك . فقال المتنبى : « إن صح أن الذى
استدرك على امرىء القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد اخطأ امرؤ القيس
وأخطأت أنا . ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البراز كما يعلمه الحائك ، لأن
البراز يعرف جملة ، والحائك يعلم تفاصيله » (١) . والبراز فى هذه المقابلة
يساوى الناقة ، والحائك هو الفنان . ويقول ابن رشيق : « وقد يميز الشعر
من لا يقوله ، كالبراز يميز من الثياب ما لا يفسجه » (٢) .

وكما كان « البصر بالثياب » يمد النقد بصور أساسية للحكم على الشعر فقد
اشتقت منه أسماء بعض العناصر الفنية التى قامت عليها صناعة الشعر ، كالقسميم
مثلاً ، وهو أن يكون معنى البيت مقتضياً قافيته ، شاهدأ بها . دالاً عليها » (٣) .
ففى هذه التسمية يقول ابن رشيق : « وما أظن هذه التسمية إلا من قسميم
البرودة ، وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده .
وأما تسميته توشيحاً (٤) فن تعطف أثناء الوشاح بعضها على بعض وجمع
طرفيه . ويمكن أن يكون من وشاح اللواؤ والخرز ، وله فواصل معروفة
الأمّا كن . فلعلهم شبهوا هذا به » (٥) .

وهكذا نجد كثيراً من ألوان الحياة العربية تلقى ظلها على ميدان النقد ،
وتعده بالمفاهيم والمبادئ الجالية ، وكلها من ألوان الصناعة التى كانت تعتمد
على الخبرة (الجوارى — الخيل) أو تعتمد إلى جانب ذلك على اليدين
(الدراهم — النسيج — العقود) ووقفه قصيرة عند الثوب المسهم كما وصفه

(١) ابن الأثير : المثل السائر ص ٤٤١

(٢) ابن رشيق : الممددة ، ص ١٠٥

(٣) ابن رشيق : نفسه ص ٢٦

(٤) قدامة بسميه التوشيح ، راجع الممددة ص ٢٦ وهذا الاختلاف فى أسماء هذه

العناصر يؤيد ما ذهبنا إليه من أنها أسماء محلية لمفاهيم محلية لم تستورد من الخارج .

(٥) الممددة ص ٢٨

ابن رشيق فجعلنا ندس في شكله تلك الصورة الإيقاعية التي صورتها كل قوانين الإيقاع . وتلاقى هذه الصورة من الثياب مع مفهوم الإيقاع يؤكد لنا تكامل الذوق العربي لافي العمارة والزخرفة والشعر فحسب ، بل في الملبس كذلك ، فنجد العناية واحدة بإيقاع الشكل حتى يبدو جميلا ، والطيلسان الطبرى لم يعجب الأصمعي لأنه وإن كان متيناً إلا أنه لا جمال فيه ، أى أن خامته جيدة ولكن نقشه ليس جميلا

هذه ناحية طريفة كما قلت في دراسة هذه المظاهر الاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية وما صاحبها من خبرات ومبادئ جمالية كان لها دورها في تكييف الذوق العربي وفي وضع بعض العناصر التي قامت عليها صنعة الشعر أو وضع أسماء لها وتقديمها مرة أخرى للشعراء حتى يكونوا على وعى بها في أثناء صناعتهم ، ومن هذا الباب يمكن أن تفسر كثير من الظواهر ، أو على أقل تقدير يمكن أن توضع الظواهر المتشابهة في ميادين الفنون وألوان النشاط الأخرى في المجتمعات المختلفة جنباً إلى جنب لتدل آخر الأمر على ماسبق أن سميناه « الروح العام » وأظن محاولتنا في هذا السبيل لم تأت بغير ثمار .

٦ - وهناك ظاهرتان أساسيتان في الشعر العربي بقيتا ضمن التقاليد الفنية الثابتة ، وهما الإيجاز ، والوزن الشعري فقد ظل الإيجاز هو المبدأ المسيطر على العربي في إنتاجه الأدبي حتى أصبحت البلاغة هي الإيجاز ، وكذلك ظل الشعر العربي بأوزانه القديمة التي عرفت منذ الشعر الجاهلي ، ولم يفكر شاعر في يوم من الأيام في أن يتحلل من الوزن ، بل كان الوزن دائماً لازماً لكي يجعل من الكلام شعراً ، وهاتان الظاهرتان يمكن تتبعهما في أصل نشأتها في شبه الجزيرة ذاتها وقبل الإسلام ، وقد رأينا من قبل التفسير الطبيعي لهما في الفصل الماضي ، وهنا نجد عوامل اجتماعية تلتق لنا شيئاً من الضوء عليهما

لم تكن لدى العربي في العصر الجاهلي ثقافة واسعة . فلم يكن العرب

ياخذون من حولهم علماً منظماً كما نأخذ نحن من المدنية الغربية ؛ لأن هناك عوائق كانت تحول دون ذلك ، منها الحوائط الطبيعية بين العرب وغيرهم من بحار ورجال وصحراوات ، ومنها البعد الكبير بين العرب والفرس والروم من حيث الحالة الاجتماعية والدرجة العقلية ، وأكثر ما يكون اقتباس الحضارة والمدنية إذا تقاربت العقليتان ، ومنها انتشار الأمية بين العرب إذ ذاك حتى ندر أن نجد فيهم القارئ الكاتب^(١) . ولا شك أن ندرة القراءة والكتابة جعلت العربي يعتمد اعتماداً كبيراً على السماع والحفظ ، وكانت له على ذلك قدرة عجيبة . فهل يمكن أن نفيد من هذا في تفسير ميله إلى الإيجاز ؟ هذا هو الشاعر نفسه يعال لنا لجوءه إلى الإيجاز ؛ فقد قيل لأبي المهوس : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً^(٢) ، وكذلك قيل لعقيل بن علفة : مالك لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً^(٣) ، وكان طبعياً أن يكون البيت المفرد هو الشعر السائر على الألسن عند أناس يعتمدون على الحفظ والرواية لا التدوين ، وكانوا يقولون : هذا أهجى بيت ، وهذا أمدح بيت ، وهذا أغزل بيت ، وهلم . فإذا كان البيت هو الذي ستتناقله الألسن فليركز فيه الشاعر ما في نفسه من معنى حتى لا يحتاج إلى غيره ، وحتى يجمع فيه - على قلة ألفاظه - أكبر قدر ممكن من المعاني ، فكان الإيجاز كان صدى للحاجة الاجتماعية إلى ما يخف حفظه ويسهل تنقله في بيئة تعتمد على الرواية والحفظ أكثر ما تعتمد ، ولا شك أن المجتمع العربي عرف التدوين فيما بعد ، ولكن ظل المبدأ القديم ، مبدأ الإيجاز ، يصور المقدرة الكلامية التي امتاز بها العربي القديم ، فكان لابد من أن يستمر هذا المبدأ سائداً عند الشعراء والنقاد ليدلوا به على هذه المقدرة كأسلافهم .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ط ٥ ص ٢٩

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ د ، ص ٢١٣

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ١٥ - ١٦ .

وكذلك الشأن في أوزان الشعر ، فهي في نشأتها عند العرب كانت متأثرة إلى حد كبير بظاهرة السماع والحفظ والرواية ، ونحن نبنى هذا على حقيقة أن صور التعبير الموزونة هي أقدم صورة موجودة للغة الأدبية ، وهي تستخدم في المراحل الأولى للمجتمع لسبيين : أولاً ، لأن الكتابة لا تكون قد اخترعت بعد ، فتمكون هي الوسيلة الوحيدة للمحافظة على الأفكار التي يمكن تذكرها ، وثانياً ، لأن ما يمكن أن يسمى المنهج الشعري أو المثالي في فهم الطبيعة يفوق في المراحل البدائية المنهج العلمي ،^(١) . وهكذا يمكن الربط بين الوزن الشعري وحاجة البدوى إلى صورة التعبير التي يسهل الترنم بها وحفظها

ومن جهة أخرى نجد التفسير الشائع لنشأة الأوزان في الشعر العربي على هذا النحو الذي يربط بين البدوى وجمله ورحلة القافلة الطويلة في الصحراء المملة . فتزجية لهذه الرحلة المملة راح البدوى يتغنى بالكلام ، وحينما كان يضغط على الوزن في إلقائه كان صف الجمال الطويل يرفع الرأس ويرفع القدم ويسرع في السير . هذا الحيوان الغبي الشرس يستجيب إلى حد ما للدوسيقى أو على الأقل للإيقاع ، وكانت خطواته الأربع الثقيلة تؤدي الوزن وكان تغير المقاطع القصيرة والطويلة في اللغة يعطى الفترات الزمنية المتتابعة لهذا الوزن^(٢) .

وهكذا يربط هذا التفسير بين مقتضيات الحياة البدوية وأوزان الشعر العربي .

وعلى كل حال رأينا أن الوقوف عند المجتمع العربي يقدم إلينا تفسيرات لعدد لا بأس به من الظواهر الفنية الجوهرية التي اتخذت أساساً في النقد الأدبي عند العرب ؛ فرأيناه يفسر لنا من خلال المثل الأعلى الأخلاقي كثيراً من

Courthope Life in Poetry, Law in Taste, p. 83. (١)

Huart, Cl. Littérature Arabe, p. 4. (٢)

الاعتبارات الخاصة بقصيدة المدح وما أدى إليه من عناية بالشكل وجماله واحتفال بالصنعة . ويفسر لنا من خلال النظام القبلي بنية القصيدة العربية والوحدة والتكرار ، ووقوف ذلك دون الشعر الملحمي والقصصى . ثم يفسر لنا من خلال الطبقة اعتبارات ومبادئ نقدية خاصة بقصيدة المدح ودرجات الشعراء ، كما يفسر لنا الاعتبارات الفنية التي كانت موضوع نزاع بين الخاصة والعامة ، وما أدى إليه هذا النزاع من محافظة على تقاليد القصيدة القديمة ، وثبات الأسس النقدية المتصلة بها ، ووقفة عند بعض المجتمعات العربية بينت لنا كيف تعاونت هذه المجتمعات على المحافظة على التقاليد القديمة ، كل مجتمع من الناحية التي كانت تسير طابع الحياة فيه . وكانت المادة الجديدة التي يقدمها لنا المجتمع ويمكن استغلالها في التفسير هي تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التي كان لها صدها عند النقاد والشعراء على السواء ، والتي تمثلت في ميدان التجارة والصناعة ، كتجارة الرقيق والخيل ، وكصناعة النسيج والياب والنقود والعقود ، فن خلال هذه المادة أمكن تفسير بعض الأحكام النقدية وفهمها ، كما أمكن تحديد أسماء بعض عناصر الصنعة الشعرية التي اهتم بها النقاد والشعراء على السواء ، ومن خلال الحياة التعليمية للبدوى الجاهلي فسرت ظاهرة الإيجاز . كما فسرت الأوزان من رحلة القافلة في الصحراء ومن فقدان الكتابة والتدوين ، ولست أدري بعد بم أصف هذه التفسيرات أكثر من أنها محاولة .

٢ - اللغة

« إن فلسفة اللغة وفلسفة الفن هي . واحد »

كروثشة (١)

ربما كانت مشكلة اللغة من وجهة النظر الجمالية الصرف أهم ما ينبغي الوقوف عنده ، لأن اللغة كائن حي له كيانه وله شخصيته وليس أداة تعبيرية

جامدة . وفي محاولة التفسير التي نقوم بها في هذا الفصل وسابقه يكون الوقوف عند اللغة أمراً طبعياً . وقد سبق أن تساءل الأستاذ طه إبراهيم وهو بسبيل التعليل لثبات التقاليد الفنية للشعر العربي فقال : « أقول إن وقوف الشعر العربي عند طابع واحد كان من أثر الاعتقاد بأفضلية القدماء ، كيف وقد كان أبو نواس لا يفضلهم ؟ أقول إنه أثر الذهنية السامية التي لا تجاور نفسها ولا تبعد في النظرات ولا تتسع في التخيل ؟ وكيف وأكثر الذين حرصوا على التجديد كانوا من الموالي من الجنس الآري ؟ أفى اللغة العربية نفسها وفي أغراض الشعر توجد أسباب هذا الوقوف ؟ هذه اللغة الشعرية الجاهلية من العنف والقسوة بحيث لا تليق لنوع آخر من الشعر ؟ بحث دقيق ليس هذا موضعه » (١) .

ونحن نرجو أن نوفق إلى هذا البحث هنا لأهميته بالنسبة لغرض التفسير .
١ — وأول قضية ستواجهنا هنا هي قضية اللغة والجنس ، وهي قضية خطيرة أثرت في كثير من الأبحاث — وقد رأينا ضمن التساؤلات الماسنية عبارتي «الذهنية السامية» و «الجنس الآري» . وهذا ظل لما شاع من الصلة بين الذهنية أو العقل وبين الجنس ، وهذه الصلة بين الجنس والعقلية تمتد من طرف العقلية إلى اللغة ، فتكون اللغة ظلاً للعقلية بصفة خاصة وللجنس بصفة عامة . ويقول الدكتور أحمد ضيف « إن الاختلاف الأصلي في الأجناس سبب الاختلاف في العقول والتصورات والإدراكات ، أو أنه دليل على تغير النفوس واختلاف إدراكاتها . وكل هذا يظهر في اللغة وتكوينها . قال تين في مقدمة كتابه «تاريخ بلاغة الإنجليز» : « إذا كان تصور الأمة للأشياء تصوراً جافاً كانت اللغة ضرباً من الرموز أو ما يقرب من ذلك وكان الدين عبارة عن عقيدة ساذجة ، والشعر خيالاً بسيطاً ، وكانت الفلسفة أشبه بشيء من النصائح والمواعظ ، والعلوم مسائل مجموعة مرصوفة وهذا يدل على جفاء العقول وجهود الأفكار على ما تقرأ

وتسمع ، والامة الصينية هي مثال ذلك،^(١). وبهذا تربط النظرية بين الجنس واللغة من خلال العقلية .

والحق إن النظرية على هذا النحو تشتمل على قضيتين : الصلة بين الجنس واللغة ، والصلة بين العقلية واللغة . وقد تحقق لنا من قبل أنه لا يمكن القول علمياً بالصلة بين الجنس والعقلية ، وهذا يكفي — منطقياً — لنفي الصلة بين الجنس واللغة . ومع ذلك نجد فردريك مولر F. Müller يقوم كتابه على فكرة الربط بين الجنس واللغة ؛ وفيه تستعرض لغات الشعوب المحمّدة الشعر واحدة فواحدة ، ثم لغات الشعوب الملساء الشعر ، فهو يصنف اللغات وفقاً للميزات الإثنولوجية ولا أشد غرابة على القارىء من هذا الترتيب ، ولكن المبدأ الذى يقوم عليه — وهو أمر أكثر خطورة — لا يثبت طويلاً أمام البحث ؛ إذ أن الأحكام التى تطلق على الأجناس يجب أن تؤخذ دائماً بكثير من التحفظ . فهما قيل فى الدور الذى تلعبه التغيرات التى تصيب الجنس فى تلك التى تصيب اللغة ، لا نستطيع أن نقول بوجود روابط ضرورية بين هاتين الفكرتين ، إذ لا ينبغي الخلط بين المميزات الجنسية المختلفة التى لا يمكن تحصيلها إلا بالدم ، وبين النظم ، من لغة ودين وثقافة ، التى تعد أحياناً قابلة للنقل ، تعار وتبادل ،^(٢) .

فالصلة بين الجنس واللغة لا تصور حقيقة . وهى فى نشأتها فى ميدان الدراسة تعتمد على عنصر خرافى ، إذ أن « وجوه التشابه اللغوى التى لاحظها جونز W. Jones (١٧٨٨) قد ساقها توماس ينغ Thomas Young (١٨١٣) إلى استخدام عبارة « الهندية الأوروبية Indo - European » ليدل بها على الأصل العام لهذه اللغات وغيرها . وسرعان ما انتشرت هذه الفكرة على أنه كان هناك شعب هندي أوروبى وقد جعل رود J. G. Rode (١٨٢٠)

(١) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٣٧

(٢) ج . فندريس اللغة ، ترجمة الدكتورين عبد الحميد الدواخل ومحمد القصاص — الأنجلو المصرية ، ص ٢٩٨ .

موطنهم الأصلي وسط آسيا^(١) . وقد ألح ماكس مولر على استخدام عبارة الجنس الآرى بدلا من الهندي الأوربي ، لاشئ إلا لأن الشعب الذى غزا الهند ، والذى كانت لغته هى السنسكريتية ، كان يسمى آريا Arya . ولكنه عاد أخيراً ففصل بين الجماعات التى تشترك فى لغة واحدة وبين فكرة الجنس فقال : « عندى أن العالم الإثنولوجى الذى يتكلم عن الجنس الآرى والدم الآرى والعيون الآرية والشعر الآرى يرتكب من الجرم العظيم ما يرتكبه عالم اللغة الذى يتكلم عن معجم dolichocephalic أو نحو — brachy cephalic »^(٢) . وكتب هافيت سنة ١٩ : « إن اللغة والجنس مفهومان مختلفان تمام الاختلاف ، فينبغى فى أى مناقشة لغوية ألا يستعمل لفظ إثنولوجى واحد ، وكذلك فى الدراسات الأثروبولوجية يجب أن تتحاشى الألفاظ الغريبة »^(٣) .

وهكذا يتبين لنا كيف امتزجت نشأة فكرة الجنس واللغة بالأسطورة ، إذ أن الذين كانوا يقومون بدراسات مقارنة للغات وجدوا وجوه تغابه بين مجموعة منها هى المجموعة الهندية الجرمانية ، ولم يقولوا بوجود جنس هندي جرمانى . ولكن الأسطورة هى التى قامت بهذا الربط . وتنبه لذلك العلماء فنفوا أن تكون هناك صلة بين نظرية الأجناس واللغة . ومعنى هذا ببساطة أن الجنس الواحد قد يتكلم عدة لغات ، وأن اللغة الواحدة قد تتكلمها عدة أجناس ، فلا يدل الجنس على نفسه فى اللغة المتكلمة ، ولا تدل اللغة المتكلمة على جنس بعينه

هذه هى القضية الأولى فى مشكلة اللغة والجنس . والقضية الثانية هى التى تربط بين اللغة والعقلية ، فيتساءل فندريس : « أفنذهب على الأقل إلى القول بأن كل لغة تقابلها عقلية معينة ؟ الواقع أن علم النفس يتكلم عن عقلية فرنسية وعقلية ألمانية ، فلا بد أن تعبر اللغة عن الفرق الذى يفصل بينها إذا صح

(١) Juan Comas Racia, Myths, p. 33

(٢) المرجع السابق ص ٢٤ .

أن اللغة ليست في الواقع إلا التعبير عن العقلية هذا المنطق الذي لا غبار عليه من حيث المبدأ عسير التحقيق ، لأنه يصطدم باعتراضات عديدة (١) ، وإذا صح الربط بين العقلية واللغة فإن هذا الربط لابد أن يكون على أساس أنه لا صلة بين العقلية والجنس ؛ فإن أول ما يجب تجنبه الحكم باختلاف العقلية باختلاف الدماغ ، لأننا إن فعلنا ذلك أقبحنا من جديد فكرة الجنس في مسألة سيكلوجية . ومع ذلك فليس من شك في أن كلا الشعبين (الفرنسي والألماني) له عقلية خاصة وأذواق وعادات وأمزجة وطنية ، ولكن هذه الأمزجة الوطنية ومثلها اللغات ، عليها طابع النتائج لا طابع الأسباب . كذلك من التحكم أن نعتبر اللغة وليدة العقلية ، أو العقلية وليدة الظروف ، ونتاج الثقافية والمدنية (٢) ، فكأن الفروق التي بين الشعبين الفرنسي والألماني فروق ثقافية ومدنية تتضح فيما تتضح في لغة الشعبين ، وليست فروقا جنسية ولا فروقا عقلية .

والحق إن اللغة كائن يشتمل في ذاته على قانون وجوده وتطوره ، بمعنى أن اللغة الواحدة تكون لها طبيعتها ومزاجها الخاص أو خصائصها الجوهرية التي تعيش بها في المجتمع متفاعلة معه . وهذا ما يسمى عادة عبقرية اللغة ، وهي مجموعة الصفات والخصائص التي تتميز بها لغة عن أخرى وتحدد هذه الصفات في نحو اللغة وصرفها وتركيب عبارتها وتطور نظامها الصرفي ثم هناك صفات أخص من هذه وإن لم تكن تقل أهمية عنها كالناحية الصوتية (نظام المقاطع والحروف وعددها في الكلمة ، وعدد الأصوات المستخدمة سواء من الحروف المفردة كحرف السين أو المركبة مثل الـ Sh في الإنجليزية والـ Sch في الألمانية) . وهناك أيضاً الناحية الفنية وهي ما يمكن أن يسمى ذوق اللغة ، وهذه الإمكانيات تعيش اللغة في المجتمع وتتفاعل معه . وتؤدي حاجته الفكرية والروحية .

(١) قنرليس : اللغة ص ، ٢٩٨

(٢) نفسه ، ٢٩٨ — ٢٩٩ .

٢ - فإذا كانت اللغة كائناً حياً وليست مجرد أداة لتناقل الأفكار بين الناس ، كان من الطبيعي أن ترتبط فلسفة اللغة بفلسفة الجمال ، كما ذكر كروتشه ؛ لأن كليهما يرتبط بالتعبير عن النفس ، ولا يمكن وضع حد فاصل بين حالة العقل والتعبير اللغوي ،^(١) بعبارة أخرى ليس هنا انفصال بين الجملة النحوية أو البنية النحوية للجملة والجملة الانفعالية . فالتحور ، كالبلاغة عندما ينقل إلى الإستطبيقا تكون النتيجة هي الفصل بين التعبير ووسائل التعبير ، وهذا مجرد تكرار ، لأن وسائل التعبير هي التعبير نفسه ، بعد أن حطمه النحويون فلسفة اللغة ، بعبارة موجزة ، تتحد ، وفلسفة الشعر والفن أو علم التعبير - بداهة intuition - expression ، أو الاستطبيقا التي تحتضن اللغة في مجموعها ، مارة خلف حدود اللغة المنطقية والصوتية ، وفي حقيقتها التي لم تمس بوصفها تعبيراً حياً وفي غاية الأهمية^(٢) .

وقد كان كروتشه دائماً الإلحاح على عدم الفصل بين اللغة وفلسفة الجمال على أساس أنهما غير مختلفين ؛ ولو أن علم اللغة كان حقاً يختلف عن الإستطبيقا فقد كان ينبغي ألا يتخذ من التعبير موضوعاً له ، وهذا التعبير في أساسه حقيقة إستطبيقية . أى أنه يجب أن ننكر أن اللغة تعبير . ولكن إصدار مجموعة من الأصوات التي لا تعبر عن شيء ليس لغة ، اللغة هي الصوت ذو المقاطع المحدد والمنظم لمقاصد التعبير . وإذا كان علم اللغة - من جهة أخرى - علماً خاصاً بالنسبة للإستطبيقا فإنه كان ينبغي بالضرورة أن يتخذ مستوى خاصاً من التعبيرات موضوعاً له . ولكن عدم وجود مستويات من التعبير مسأله سبق أن شرحناها

والمشكلات التي يحاول علم اللغة حلها ، والأخطاء التي وقع فيها واشتمل عليها ، هي ذاتها تماماً التي شغلت الاستطبيقا وعقدتها . وإذا لم يكن من السهل

Wellek The Theory of Literature, p. 188, (١)

Encyc. Brit. vol. I, p. 268. (٢)

دائماً ، فإنه — من جهة أخرى — من الممكن دائماً أن ترد المسائل الفلسفية لعلم اللغة إلى صورتها الاستطبيقية^(١) .

وإذا لم يكن من الممكن وضع حد فاصل بين التعبير اللغوى والحالة العقلية ، وكان التلازم بين الإثنين ضرورياً ، كان هذا القول كفيلاً بأن يضمن للغة ، ذلك الكائن الحى ، التجدد المستمر ؛ فالمشاعر الجديدة دائماً تحدث تغييرات مستمرة فى الصوت والمعنى ، أى تحدث تغييرات جديدة دائماً والبحث عن اللغة النموذجية model language إذن هو البحث عن جمود العاطفة . إن كل إنسان يتحدث ، وينبغى أن يتحدث ، تبعاً للأصداة التى تثيرها الأشياء فى روحه ، أى تبعاً لمشاعره^(٢) . وتبعاً لهذه المشاعر تتكون العبارة . وهى فى كل حالة عبارة نحوية سليمة ، ولكنها مختلطة بانفعال خاص . ويوم تكون الأصوات لغة ، أى يوم تكون تعبيراً ، يكون النحو والانفعال فى العبارة شيئاً واحداً . ويتضح هذا التداخل والاختلاط بين العبارة النحوية والعبارة الانفعالية إذا نحن حاولنا أن نحلل أثر الانفعالية فى بنية الجملة . والانفعالية فى اللغة تعبر عن نفسها على وجه العموم بصورتين : باختيار الكلمات وبالمكان الذى يخص لها فى الجملة ، يعنى أن معنى اللغة الانفعالية الأساسيين هما المفردات والتنظيم^(٣) ، والمقصود بالتنظيم هو ترتيب الكلمات فى العبارة . وتختلف اللغات بالنسبة لموقفها من مسألة الترتيب هذه ، فبعضها نخضع فى ترتيب ألفاظها لنظام نحوى ملزم ، وهناك لغات أخرى لا يفرض فيها النحو أى نظام إجبارى ، ولا تتأثر العلاقة المنطقية التى بين كلمات الجملة فى شىء إذ غيرنا وضعها نقول اللاتينية Petrus caedit Paulum كما نقول العربية (يضرب زيد عمراً) ، أو Petrus Paulum caedit أو (يضرب عمر أزيد) ، أو Paulum caedit Petrus أو (عمر أ يضرب زيد) ،

(١) Croce : Aesthetic, p. 143

(٢) المرجع السابق ص ١٥٠ .

(٣) فندريس : اللغة ص ١٨٦ .

دون أن يؤدي ذلك إلى تردد في معرفة الفاعل والفعل والمفعول ؛ لأن التحليل المنطقي لا يرى في ذلك أى خلاف . ولكن هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة^(١) ، لأنها وإن كانت من حيث التحليل المنطقي سليمة في كل الحالات ، إلا أنها من الناحية الانفعالية مختلفة ، وإلا فما الذى استدعى هذا التغير في النظام ؟

ولو تذكرنا هنا موقف عبد القاهر الجرجاني في تحليل الجملة لاعلى أساس القاعدة النحوية ولكن على أساس الحالة الانفعالية ، وأنه ليست كل جملة مستقيمة نحويًا جيدة ، بل قد تكون مستقيمة نحويًا وقييحة ، وأن تفاضل الجمل يرجع إلى نظام الألفاظ في كل ذلك النظام الذى يتحكم فيه الانفعال — لو تذكرنا ذلك هنا لعرفنا أى نظرة جمالية عميقة كان ينظرها الرجل . والنتائج التى انتهى إليها الجرجاني في دراسته الجمالية العبارة وصلتها بالمعاني النحوية هى بعينها ما انتهى إليه فندريس بعد أن استعرض تلك الصور الثلاثة للجملة الواحدة ، فوجد أنها تتفاوت من حيث الجودة ، فقد قرر الجرجاني بالمثل أن هناك تفارقات في قولنا قد رأيت زيداً وقد زيداً رأيت ، فكلتا الجملتين مستقيمة نحويًا ، ولكن الأولى حسنة والثانية قبيحة . وصحة إعراب الكلام عنده لا تكفى لجماله ، لأن هذا الكلام مرتبط بترتيب الألفاظ ، وترتيب الألفاظ — عنده كذلك — ليس إلا ترتيباً للمعاني النفسية . ولذلك لم يكن الجرجاني يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الصورة والمحتوى ، تماماً كما صنع كروتشه ، ولنفس السبب الذى من أجله ألح كروتشه دائماً على عدم الفصل بينهما وهم جميعاً يلتقون — الجرجاني وكروتشه وفندريس — عند حقيقة أن التعبير انفعال ، وأن هذا الانفعال يتمثل في نظام الألفاظ في العبارة ، وذلك النظام هو الذى يجعل التعبير في كل مرة ينقل انفعالا خاصاً . فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي^(٢) .

(١) المرجع السابق ص ١٧٨

(٢) فندريس اللغة ، ص ١٨٨

٢- واللغة العربية ككل اللغات، لها كياناتها ولها طبيعتها أو هويتها، أو لنقل لها ذوقها وجمالياتها. ومنذ قديم أحس أبنائها - ربما كان بدافع العصبية والتفاخر - بأن لهاميزات لا تكاد تتوافر في غيرها من اللغات، فالجاحظ محدثنا عن أن العرب أنطق من غيرها، وأن لغتها أوسع وأن لفظها أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التي ضربت فيها أجود وأسير، وأن البديهة مقصورة عليها، وأن الارتجال والافتضاب خاص فيها إلخ^(١). وعلى هذا النحو يربط لنا الجاحظ بين اللغة والجنس، فالعرب أنطق من الشعوب الأخرى والبديهة مقصورة عليهم.. إلخ، وهذا الموقف له تفسيره من جهة الصراع الشعوبي الذي بدأ يستعلن في الأمة العربية منذ أواخر عهد بني أمية. ولكن كلام الجاحظ لو جرد من أفعال التفضيل التي جره إليها موقف التمدح والتفاخر لكان حرياً أن يدل على ظواهر أصيلة في طبيعة اللغة العربية مثل غناها في المفردات وفي صور بناء الجملة، وكذلك الإيجاز

ومن الباحثين المحدثين من يقف عند عقلية العربي فيربط بينها وبين لغته، فعنده أن العربي ذكي، يظهر ذكاؤه في لغته، فكثيراً ما يعتمد على اللمحة الدالة والإشارة البعيدة، كما يظهر في حضور بديته، فما هو إلا أن يفاجأ بالامر فيفجؤك بحسن الجواب. ولكن ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر فهو يقرب المعنى الواحد على أشكال متعددة، فيهرك تفننه في القول أكثر مما يهرك ابتكاره للمعنى، وإن شئت فقل لأن لسانه أوفر من عقله،^(٢) فالعربي ذكاء من نوع خاص يعتمد على اللمحة، ومن ثم كانت لغته، بما هي صورة لهذا النوع من العقلية، تشبع فيها الإشارة السريعة التي يتركز فيها الكثير من المعنى. وهذا يؤكد مرة أخرى ظاهرة الإيجاز التي لمحها الجاحظ. ولما لم يكن هذا الذكاء خلافاً، فقد راح يصب المعنى الواحد في صور

(١) الجاحظ: البيان والبيان، ج ١ ص ٢٦١

(٢) أحمد أمين: بحر الإسلام ص ٣٧

تعبيرية مختلفة . ولعل هذا يفسر لنا في ميدان الأدب العناية الفائقة
بالمصانعات اللفظية .

ومن دراستنا للصلة بين الجنس واللغة، وأنها غير قائمة ، نستطيع أن نرفض
في كثير من الاطمئنان تلك النزعة الشعوية القديمة التي أرادت أن تجعل من
الجنس العربي أشرف الأجناس ، ومن اللغة العربية أشرف اللغات . أما فيما
يختص بالصلة بين العقلية العربية واللغة العربية فالمسألة على كل حال لا يمكن
الارتياح إليها بصفة عامة كما رأينا في الفقرة الأولى من حديثنا عن اللغة ، حيث
وجدنا أن الفروق بين اللغات فروق ثقافية وحضارية وليست فروقاً عقلية .
ونستطيع أن نقدم هنا ذليلاً ملموساً في حياة اللغة العربية يبين لنا بوضوح
كيف أن هذه اللغة كانت مظهراً حضارياً للعرب . فالجاحظ نفسه قد وضع
الشعر العربي من الأمة العربية موضع البيان عند العجم (١) . ومن جهة أخرى
فقد كان الفرس — وهم ينتمون للجنس الآري — حريين أن ينقلوا
خصائص جنسهم وعقليتهم إلى اللغة العربية بعد أن تعلموها . وإذا قصرنا
موقفنا هنا على الميدان الأدبي لوجدنا أنهم لم يصنعوا في سبيل ذلك شيئاً ،
بل نجدهم يتكيفون مع الثقافة العربية ، ولم يتحقق ما كان يمكن أن يحدثوه من
انقلاب خطير في الأدب العربي واللغة العربية . ويتلاشى الجنس الآري
وتتلاشى العقلية الآرية ، فإذا بالآري قد اندمج في السامي وأخذ عنه ،
وبدل أن يؤثر فيه تأثر منه . وهذه من مزايا اللغة العربية (٢) .

هذا الموقف يبين لنا بوضوح كيف أن اللغة العربية تمتاز في طبيعتها
بأن تقبل دخول العقليات المختلفة فيها شأن كل لغة حية ، وحين يتقنها الجميع ،
أهلها وغير أهلها ، وربما أتقنها هؤلاء الآخرون أكثر من أهلها ، يكون

(١) راجع البيان والتبيين ، ج ١ ص ٤٦ — ٣٧

(٢) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ١٨٠

هذا تأكيداً لفكرة أن اللغة ليست لغة جنس ، وأنها ظاهرة حضارية أكبر منها ظاهرة عقلية .

ويوم تتكون اللغة ويتكون لها نظام صرفي خاص تبدأ شخصيتها تبرز وكيانها يستقر ، وتستطيع أن تواجه ما يستورد إليها من مظاهر حضارية أجنبية فتمتصه في كيانها بدلا من أن تذوب فيه . ويوم تكون للعربية شخصيتها كانت على استعداد لأن تكيف ما استورده بحسب طبيعتها ؛ فكلمة ككلمة صلدی Soldi (Sous) وهي إيطالية ، تجمع فيها على صلا迪 ، وهي صيغة عربية خالصة من الصعب أن تعرف منها الكلمة الأجنبية . وهذا يدلنا في الواقع على استقرار نظام الصرف في هذه اللغة ، وربما كان هذا النظام على شيء كبير من الضخامة ، واللفظة التي تتبع أى صورة من صور هذا النظام كانت تعد صحيحة . ولكن بقي بعد ذلك أن تتفاضل الصيغ بحسب كثرة الاستعمال ولا دخل مطلقاً للعقلية في اختيار هذه الصيغ ؛ فيمكن في إحدى اللغات أن يتغلب نوع ما على غيره في فترة من الفترات ليتضاعف استعماله بعد ذلك في العصور التالية ؛ فهذا أثر مباشر لتنافس الطرق الصرفية لا يتوقف بأى حال على اختلاف العقلية ، ^(١) . فهناك إذن صيغ تتخلل عن الميدان وإن كانت صحيحة تحت تأثير صيغة أخرى كثر استعمالها . وهنا تكون هذه الصيغة المستعملة أفضل من تلك المهجورة . وهذه الظاهرة واضحة في اللغة العربية ؛ « فن الألفاظ ما يستعمل رباعية وخماسية دين ثلاثية ، ومنها ما هو بخلاف ذلك . فينبغي ألا تعدل عن الاستعمال فيها (كما يقول العسكري) ، ولا يغرك أن أصولها مستعملة ، فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردى على كل حال . ألا ترى أن الناس يستعملون التعاطى فيكون منهم مقبولا ، ولو استعملوا العطو ، وهو أصل هذه الكلمة ، وهو ثلاثى ، والثلاثى أكثر استعمالا ، لما كان مقبولا ولا حسنا مرصيا ، ^(٢) .

(١) فندريس : اللغة من ٣٠٠ - ٣٠١

(٢) أبو الهلال العسكري : الصناعات من ١١٢

وقد رأينا كيف أن الخليل بن أحمد لم يقبل من الشاعر قوله «...» فارتفعنا ، وقال له إن هذا ليس شيئاً . وإذا كان المعاج قديماً قد استخدم هذه الصيغة فقال «...» فافهمنا ، فإن هذا لم يكن يحسن موقف الشاعر المحدث ، لأن هذه الصيغة كانت قد تراجعت أمام صنيغ أخرى كثر استعمالها

وعلى هذا النحو راح علماء اللغة العربية يدرسونها ، نحوها ونظامها الصرفي والفاظها ، فأصبحت اللغة ميدان دراسة وتفهم بعد أن كانت وسيلة طيبة في أيدي الشعراء القدامى . واستطاع العلماء في هذه الدراسة أن يقفوا على كثير من أسرار العربية أو لنقل على كثير من إمكانياتها . وقد كانت هذه الدراسات تتم على مسمع من الشعراء ، بل كثيراً ما كانوا يشاركون فيها (أبو نواس). هذه الظاهرة ، مضافاً إليها حقيقة أن الشعراء كان عليهم أن يتقنوا اللغة والثقافة الكلاسيكية قبل أن يبدأوا حياتهم الشعرية ،^(١) - يمكن أن تكون أساساً لتفسير اهتمام الشعراء بلغتهم من ناحية ، واهتمامهم من ناحية أخرى بإيران إمكانيات هذه اللغة التي تنكشف لهم أو يطلعهم عليها الدرس ، لذلك قد تصبح اللغة هي المشكلة الأولى التي يجب البدء منها إذا نحن فكرنا في دراسة مواطن التجديد في فن شاعر كأي تمام .

وبعبارة عامة أصبحت للعربية وضعيتها الخاصة ، واتخذت هذه الوضعية أساساً للكثير من النقد ، وهو ما اصطلاح على تسميته بالنقد اللغوي . والمهمة الخطيرة التي قام بها هذا النقد هي محافظته على وضعية اللغة ، وتثبيتته لأصولها وأخذ الشعراء بها . وهذا النقد يشغل جزءاً من كتب النقد العربي . ولم يقتصر هذا الاتجاه على فترة من الفترات أو عصر من العصور ، فس نجد أنه امتد إلى ما بعد إرساء قواعد العربية وأصولها بكثير . وإذا فهمنا وضعية اللغة لأعلى أنها قواعد النحوية المقررة بل كل ما يتصل بدراستها من نحو وصرف واشتقاق وعروض وقافية وأصوات وخصائص عامة ، كان من السهل أن نرد كثيراً من النقد العربي إلى هذا الأساس - وضعية اللغة .

وهذه المادة كما قالت تملأ كتب النقد ، وأكتفى هنا بمثلين أولهما متقدم ، والآخر متأخر نوعاً ما . فقد هاب الأصمعي ذا الرمة بقوله :

حتى إذا دومت في الأرض راجعه كبر ولو شاء نجي نفسه الحرب
وقال : الفصحاء لا يقولون دوم في الأرض وإنما يقولون : دوم في الهواء
إذا حلق ، ودوى في الأرض ، إذا ذهب (١) . وهناك حادثة طريفة يرويها
لنا صاحب بن عباد فيقول : « كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر
ابن الرومي وينقطع عليه . قال فدفع إلى القصيدة التي أولها : أتحت ضلوعي
جمرة تتوقد ، وقال تأملها ، فتأملتها ، فكان قد ترك خير بيت فيها وهو :

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى وحلم كحلم السيف والسيف مغمد
فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟ فقال : لعل القلم تجاوزه . قال :
ثم رأي من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه . قال : إنما تركته لأنه أعاد
السيف أربع مرات . قال صاحب : لو لم يعد أربع مرات فقال : بجهل
كجهل السيف وهو منتضى ، وحلم كحلم السيف وهو مغمد ، لفسد البيت .
ويعلق على ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله . « والأمر كما قال صاحب
والسبب في ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ثم أردت أن تذكر المضاف
إليه فإن البلاغة تقتضي أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضره . وتفسير هذا
أن الذي هو الحسن الجميل أن تقول : جاءني غلام زيد وزيد ، ويقبح أن
تقول : جاءني غلام زيد وهو ومن الشاهد في ذلك قول دجيل :

أضياف عمران في خصب وفي سعة وفي جباء وخير غير ممنوع
وضيف عمرو وعمرو يسهران معاً عمرو لبطنته والضيف للجوع
وقول الآخر :

وإن طرة رافتك فانظر فر بما أمر مذاق العود والعود أخضر
وقول المتنبي

بمن تضرب الأمثال أم من نقيسه إليك وأهل الدهر دونك والدهر
ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله بالضمير
فقليل : وضيف عمرو وهو يسهران معاً ، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر ،

وأهل الذهر دونك وهو — لعدم حسن ومزية لاختفاء بأمرهما^(١) .
ومن هذين المثالين يقين لنا كيف كانت وضعية اللغة تتحكم في الشعراء
وتتخذ أساساً لنقد شعرهم . والمثل الأول يفسر لنا ظاهرة ثبات اللغة على
صورتها القديمة ، أو على الأقل محاولتها في هذا السبيل ، فإذا كان ذو الرمة
قد استخدم في شيء من المرونة صورة في غير ما ألفت له ، فاستخدم التدويم
مع الأرض وهو لا يستخدم إلا مع السماء ، فقد عد هذا خروجاً على وضعية
اللغة ، وكان هذا الخروج سبباً في عيب الأصمعي لشعره . وقد وقفت هذه
الوضعية بالمرصاد لشاعر كأبي تمام ، حاول أن يخرج إلى صور جديدة من التعبير
(كما استخدم الأخدع للذهر ، والحواشى للحلم ، والخلاخل للنخصر . الخ) . ولم يكن
هذا الحرص على وضعية اللغة تقليداً جديداً في ميدان النقد ابتكره اللغويون ،
ولكنه تقليد عرّفوه منذ العصر الجاهلي ، يوم عاب ظرفة استخدام الشاعر الصبعية
للجمل وهي لا تستخدم إلا للناقة ، وقال عبارته المشهورة : استنوق الجمل .
والواقع أن اللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها
لغة أفعال مرنة ، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً
بتجدد الانفعالات . فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً
جديداً . وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة ، وأصبحت اللغة التقليدية
بألفاظها وبصور استخدامها المعهودة هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك
فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة ولا يباح لهم الخروج منه . بعبارة أخرى
ظلت اللغة الكلاسيكية هي لغة الشعر الراقى .

والمثل الثاني يقف بنا من وضعية هذه اللغة على خاصية من خاصياتها
الجمالية التي تظهر في الاستعمال وهي تكرار الظاهر في مثل : جاءني غلام زيد
وزيد ، فهذا التكرار هو « الحسن الجميل » ، والإصرار في هذه الحالة قبيح .
ولذلك كان بيت ابن الرومي — رغم ما فيه من تكرار ، أو بسبب ما فيه من
تكرار للظاهر — هو أحسن بيت في قصيدته كما رأى صاحب ، وهذا ما يدلنا

على أن اللغة العربية قوانين داخلية تجعل بعض الاستعمالات جميلاً والآخر قبيحاً. ولنا نريد هنا أن ندخل في دراسة تفصيلية لطبيعة اللغة العربية ، ونكتفي بأن نذكر أن خبرتنا بها ، والمفاهيم التي سادت بين علماءها فضلاً عن الناطقين بها ، كلها تؤكد أن طبيعة هذه اللغة طبيعة تركيبية وليست تحليلية. والصورة الرمزية التي تدل على هذه الطبيعة هي تلك الصورة القديمة التي ذهبت إلى أن الألفاظ كالأوعية ، وأن العرب ربما جعلت كثيراً من الأمتعة في وعاء واحد . فهذه الصورة تعبر لنا في صدق عن تصورهم وإحساسهم بهذه اللغة وطبيعتها . وحين نجعل الأمتعة الكثيرة في وعاء واحد فإننا لن نحتاج إلى أوعية كثيرة ، فسرعان ما تستوعب الأوعية قليلة العدد كل ما لدينا من متاع . وهذا يفسر لنا قصر الأعمال الأدبية وميلها إلى الصورة الموجزة ، فقد كان العربي يستطيع أن يقول كل ما لديه في بيت أو بيتين . ولكن هذه الصور الموجزة عنده هي عنوان البلاغة . ولم يكن من الممكن أن تنسج هذه اللغة - أمام اعتبار أن البلاغة هي الإيجاز - لتلك الأنواع الأدبية القصصية ، لأن الوعاء هنا - على العكس - فسيح متسع والمتاع الذي فيه قليل ، أو لنقل لأن القصة على طولها تعطينا فكرة أو معنى أو خبرة واحدة بسيطة كان من الممكن تناولها في بيت من الشعر أو شطر من بيت . وحين أخذ ابن الرومي في استقصاء المعنى وتناوله في أبيات كثيرة تميزت قصائده بطول النفس . ولكن النقاد كانوا يبحثون في هذه القصائد عن البيت الشعري الذي توافرت فيه فكرة . الأمتعة الكثيرة في الوعاء الواحد ، فكانوا لا يجدون في القصيدة الطويلة إلا البيت أو البيتين فيعتبرونهما كل ما في القصيدة . ويقول القاضى الجرجاني : ونحن نستقرىء القصيدة من شعره وهي تناهز المائة أو تربي أو تضعف فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين^(١) . وبذلك استقرت الصورة التركيبية في اللغة ، وكان الشعر أنسب الأنواع الأدبية التي تصلح فيها هذه الصورة ، لأن القصيدة كان من الممكن أن تتكون من مجموعة صغيرة من الأبيات من جهة ، ولأن البيت هو أقل صورة لفظة

يمكن أن تتضمن أكبر قدر من المعنى ، وبذلك تفسر لنا طبيعة اللغة ذاتها شيوع مبدأ الإيجاز ، كما تفسر لنا الاهتمام بالبيت أكثر من الاهتمام بالقصيدة. وإذا سلمنا مع فيكلسون بأن أوزان الشعر العربي تعد تطوراً لظاهرة السجع^(١) أدركنا إلى أي حد تكون الصلة بين اللغة العربية وأوزان الشعر. وهذه الأوزان — كما رأينا — صاحبت في نشأتها القافلة في عرض الصحراء، فبدأ العربي ينغم كلامه على ضربات أخفاف الإبل وحركاتها. ومعروف أن السير عملية إيقاعية ، ومن ثم بدأ الإيقاع يتوازي مع مقاطع اللغة المنغمة ، وكانت النتيجة أن أصبحت أوزان الشعر ألحاناً إيقاعية كذلك ، ولكنها وثيقة الصلة باللغة ذاتها. وهذا ما لاحظته من قبل الجاحظ حين نظر في عمل الملحنيين والموسيقيين الذين يضعون الألحان للشعر العربي فوجد أن العرب «تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تملط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن . فتضع موزوناً على غير موزون»^(٢) . وهذا يؤكد الصلة القوية بين اللغة وأوزان الشعر ، وحين خرج الأدباء إلى أوزان جديدة كانوا قد خرجوا كذلك على وضعية اللغة ، ولم تكن أعمالهم الأدبية هي الإنتاج الأدبي الراقى . هذه الصور الثابتة للأوزان وصلتها الوثيقة بطبيعة اللغة ووضعيتها منعت الشاعر من التحرر والخروج إلى أوزان جديدة من جهة . كما دعت من جهة أخرى إلى أن يركز كل القيم الإيقاعية في البيت الواحد وفقاً بينها وبين المعاني الكثيرة التي يريد تركيزها فيه . معتمداً في ذلك على الألفاظ وقيمها الصوتية والدالة . وبذلك وضعت بذرة الصنعة التي أصبحت القيم الفنية فيما بعد تتركز فيها .

أترانا بذلك قد أجبتنا بالإيجاب عن السؤال القديم الخاص بثبات التقاليد الفنية : هل في اللغة العربية نفسها وفي أعاريض الشعر توجد أسباب هذا الثبات؟ — نعم وإنها لمحاولة .

Reynold A. Nicholson A Literary History of the Arabs; (١)
London. Adelphi Terrace, 3rd impr, 1923, p. 75

(٢) الجاحظ : البيان والبيان - ١ ص ٣٦١

الباب الرابع

المقارنة

الفصل الأول

مفهوم الشعر

« ليست الأشعار كما يتصور الناس مجرد مشاعر ، لأنها تجارب »
ولسك (١)

(١) المفهوم المعاصر للشعر

ما يزال النقاد منذ عرف النقد يتعرضون لوضع التعريفات المختلفة للفن عامة وللشعر خاصة . وطبيعي أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة . وقد أشار إلى ذلك سير موريس بورا M. Bowra في كتابه « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » ، (١٩٤٧) فقال :
« لم يجد أحد - حتى أرسطو - تعريفاً كافياً للشعر . ونحن جميعاً نعرف ماذا يكون الشعر ، ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه لا يشاركنا معاصروننا إياها فضلاً عن كبار النقاد في الماضي . فكل تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعاً جداً وضيقاً جداً . والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاويلته تختلفان من عصر إلى عصر . فهو يعيش بالتعبير ، وهو دائم التجديد بما يدخل فيه من مستويات جديدة ، وفن جديد . وما كان كافياً لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي أخرى . وبمنظرة عامة يبدو أن مفهوم الشعر يتأرجح بين طرفين ، بين التعليم والتأثير magic^(١) » وقد تناول جورج هوبلي هذا المفهوم بالتحليل

H. Read : Forms in Modern Poetry ; Vision Press, London, (١)

1748, P. 79.

George Whalley Poetic Process ; An Essay in poetics. (٢)

Routledge and Kegan Paul, London, p. 224.

والنقد ، مما لا يتسع له المكان هنا ، ولكن محاولته في عمومها يمكن وصفها بأنها تهدف إلى عدم الفصل بين مفهومى التعليم والتأثير في العمل الشعري . وقد عرف هربارت ريد H. Read أنه من غير الممكن تعريف طبيعة الشعر تعريفاً منطقياً ، ولكنه يصفه بأنه « صفة علوية transcendental quality أى تقل مفاجيء تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص ولا يمكننا وصف هذه الحالة أكثر من استطاعتنا وصف حالة من الجمال . ولسنا نستطيع إلا أن نقوم بعدد من التفرقات أهمها التفرقة العريضة - وإن كانت تفرقة أساسية - بين الشعر والنثر ،^(١) . وهو يستخدم كلمة (أساسية) ، لأنه يعتقد أن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا سطحيا ، ليس في الشكل ، ولا حتى في طريقة التعبير ، ولكنه فرق جوهري صرف . ثم يمحى ريد في بحث الأسلوب الشعري

وهكذا نجد الناقد حريصا على أن يعرف طبيعة الشعر معرفة أقرب ماتكون إلى الحقيقة ، وهو في هذه المحاولة تكون نتائجه أصدق ماتكون عندما ينتهى إلى تلك القوانين الداخلية للعمل الشعري ذاته ، ومعرفة هذه الطبيعة لازمة لعمله النقدي ، بل ربما كانت هى الأساس الذى يتيح له بناء نقديا

وقد رأينا الناقد العربى يدلنا على فهمه للشعر ، لطبيعته وعملية إبداعه ، وكان هذا الفهم بطبيعة الحال هو الأساس الذى أقام عليه نقده ، وطبعاً أن يحدثنا الناقد عن فهمه للشعر بعامة قبل أن يتناول شعراً بالنقد (القاضى الجرجاني في « الوساطة » ، يصور هذا المنهج) ، ولا شك في أن هناك فروقا بين فهم الناقد والآخر ، وأن هناك مئات من المفهومات الجزئية ، أو المفهومات الواسعة جداً والضيقة جداً ، تطالع كل من يستقرئ النقد العربى ، ولكن

Herbert Read . Collected Essays in Literary Criticism ; (١)
Faber and Faber, London, 2nd. ed. 1950, p. 41

هناك مفهومات عامة لم تكن ملكاً لأحد ، بل كانت ملكاً للجميع ، هي تلك المفهومات التي تجمعت في « عمود الشعر » ؛ فلعل المبادئ التي تجمعت فيه أن تكون هي الصورة المبسطة لتلك المفهومات الكثيرة المشتقة ، فعمود الشعر بعبارة أخرى هو قوانين الشعر كما تتمثل عند العرب

وفي نهاية النصف الأول من القرن العشرين (على وجه التحديد سنة ١٩٤٦) كتب دونالد استوفر — الناقد الأمريكي المعاصر — كتابه عن « طبيعة الشعر » ، وقد قدم في هذا الكتاب سبعة مبادئ يراها كافية — إذا هي تحققت — لأن تقدم إلينا مالا نراجع عن اعتباره فن الشعر ، وقد كانت قيمة هذا الكتاب هي التي لفتتنا إلى فكرة المقارنة ، وقيمة الكتاب تأتي من أن صاحبه لم يحاول أن يفهم الشعر من وجهة نظر معينة ، كأن يهتم باتجاه مدرسة من المدارس الشعرية ، فلم يتحيز في وقت من الأوقات — نتيجة لذلك — إلى رأى يقف عند طرفي الخط ، وهو بذلك تجنب الوقوع في المفهومات الواسعة جداً والضيقة جداً ، وقيمة الكتاب تأتي كذلك — وهو الأهم — من أن مادته هي المادة المصفاة من كثير من المفهومات الغريبة السابقة ، ولذلك سنتخذها أساساً للمقارنة هنا بعمود الشعر ، وكان من التوافق الغريب أن ينتهي كل من « عمود الشعر » في الماضي ، واستوفر في الحاضر ، إلى تحديد طبيعة الشعر بسبعة مبادئ ، ولكننا سنشير من وقت لآخر إلى مصادر أخرى حديثة للمفهومات الجزئية التي سيقدمها لنا استوفر

وقد نبه استوفر منذ اللحظة الأولى إلى أن كتابه يعالج مشكلة واحدة هي طبيعة الشعر ، والفكرة الأساسية التي سيعمل على تحقيقها هي أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص أو الشخصية تماماً ، وهو يعنى الشخص مجرداً ، لا شخص الشاعر صاحب القصيدة ، فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها ، فكذلك القصيدة ، وهي بعد تجربة فردية خيالية ، سجلها شاعر فرد بكل أمانة ودقة ممكنة .

وطبيعة الشعر مرنة ؛ ولهذا كانت قوانين الشعر - كقوانين الطبيعة - يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجبة ، يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبايعهم الخاصة ، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تعوقهم ، فطبيعة الشعر ليست آلية ، وقوانينه ليست أوامر ، ولكنها ملاحظات ، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه .

والكتاب بعد ينقسم إلى سبعة فصول ، يتناول الكاتب في كل فصل خصيصة أو مبدأ أو قانوناً من قوانين الشعر ، والخصائص الخمس الأولى هي خصائص الشعر Poetry ، وانفصالان الآخرين - وإلى حد ما الفصل الأول - لدراسة خصائص القصيدة Poem . وقبل أن نعرض هذه المبادئ عرضاً سريعاً أود الوقوف عند الإشارة إلى ما بين الشعر Poetry والشعر Poems من فرق ، فنحن كثيراً ما نستخدم اللفظ لتدل به على المعنيين . والحق إن مفهوم الشعر Poetry يدل على التصور العام للعمل الشعري كائناً ما كان نوعه أو مستواه ، نستطيع أن نقول بعبارة أخرى إنه يدل على التصور العام المستنبط من كل شعر ، والذي يتمثل في كل شعر . والشعر أو القصائد Poems تنسب إلى الشعر بما يتمثل فيها منه . وقد بدأ استخدام كلمة Poesy (لتدل على القدرة البنائية) وكلمة Poetry (لتدل على الأشعار Poems بعامة أو مزاوله الشعر) ولكن التفريق بينهما لم يمكن توطده في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر . ولا تكاد الكلاسيكية الحديثة تفرق بينهما تفريقاً جوهرياً . ويبدو أنه قد فات الأوان لتعميم كلمة Poesy ، كما أن الحاجة إلى لفظ جديد ليست ماسة . ويذهب هوبلي إلى أنه ليس من الصعب الاحتفاظ بكلمة شعر poetry لتدل على العملية ، وكلمة أشعار Poems ، للفظ الجامع . والتمييز بين المفهومين ... ينير السبيل للنقد (١) . والفرق بين هوبلي واستوفر في هذا التفريق هو أن الأول يربط بين الشعر Poetry والعملية الشعرية Poetic ،

ويعمم كلمة الشعر Poems لجعلها تدل على العملية والأشياء الحسية المسماة شعراً (القصاصند) ، في حين أن الأخير يضع القضية وضماً آخر أوضح وأدل، فيجعل كلمة الشعر Poetry تدل على المفهوم العام ، على النظرية ، وكلمة الشعر أو القصيدة Poem خاصة بالبنية الحسية التي يتمثل فيها هذا الشعر .

وهذه هي المبادئ السبعة التي تتمثل في الشعر والقصيدة بحسب التقييم الذي أشرنا إليه عند استوف من قبل .

أولاً : اللغة في الشعر هي أول ظاهرة تحتاج إلى النظرة . وواضح أن لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فالعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة أو توصل إليه ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريق ، كما هو الشأن في لغة الجبر (١ + ٢ = ٣ مثلاً) .

أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر ، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتتوثر ، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلاً أميناً . وليست المسألة مجرد نقل أمين فحسب ، ولسكنه النقل الأمين عن المبدع عندما يفكر أولاً وقبل كل شيء باعتباره فرداً . لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله نقلاً أميناً . وهي بعد لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم . وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم . والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجوابصواتها . فالعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالوسيقى تماماً - يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحلي سواء بالأجزاء المكررة أو المتنوعة أو المتناسبة . والكلمة الشعرية ، لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى العقلي ، والإيجاز عن طريق الخيلة ، والصوت الخالص ، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة .

ولا يوحى إلينا تحليل استوفّر للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة أن هذه العناصر تعمل مستقلة في العمل الأدبي ، فليس هناك ناقد واحد يتصور هذا الانفصال . ومفهوم القصيدة ومفهوم الشعر بعامة لا يترك فرصة لهذا الفهم . وقد أشار ولك — وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين — في دراسته لنظرية الأدب ، في ختام الفصل الذي عقده للحديث عن الوزن والإيقاع ، إلى أن الصوت والوزن يجب أن يدرساً من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني ، غير منفصلين عن المعنى ^(١) .

وانضباط لغة الشعر ، (وهو هنا المبدأ الأول) لا يعنى عدم القابلية للتغيير ، كما هو الشأن في العبارة ($2 + 2 = 4$) مثلاً ، ولكن يعنى الحد الأقصى من قوة التعبير . ولذا فإن الشعر غير قابل للترجمة ، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته ، ولغته قيمة غير منفصلة عنه . وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصيغة العامة .

ونحن لا نجد من المحدثين من تناول مشكلة اللغة من حيث صلتها بطبيعة الشعر مثل بول فاليري — عضو الأكاديمية الفرنسية — في الجزء الثالث من كتابه Variété ، فقد نظر إلى مشكلة الترجمة التي حكم باستحالتها استوفّر ، فكانت في نظره طرافة ولكن كان فيها عمق أيضاً . فعنده أن ترجمة العمل الشعري ليست مستحيلة لحسب ، بل إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها كذلك . وهو يسمي ذلك ترجمة الشعر إلى النثر ويرجع فاليري تذبذب الذوق الفرنسي في خلال القرون الثلاثة السابقة إلى الجهل بطبيعة الشعر الحقة . ولذلك لم تأخذ الاتجاهات المختلفة صفة الثبات والشيوع لأن التغيير لم يكن أكثر من نوبات accès عارضة تنتج من وقت لآخر في صورة تمرد أو عصيان ، أو يقوم بها عدد ضئيل من الشخصيات النادرة .

ومشكلة اللغة هي مفتاح هذه القضية عند فاليري . ومن ثم راح يبحث طريقة اللغة ومدى مالها من أثر في الشعر بحيث تخلق منه شيئاً آخر يختلف تمام الاختلاف عن المفهوم العادى للغة المستعملة . وقد عنى القدامى بدراسة الاستعارات وتحليلها من الوجهة البلاغية ، ولكن هذا التحليل ناقص ، لأن المسألة ترجع أولاً وقبل كل شيء إلى الاستعمال . هذه المحسنات — وإن أهملها نقد المحدثين — تقوم بدور هو من الأهمية في المكان الأول ، لا في الشعر الواضح المستوى بل في الشعر الثائر الذى يتجاوز حدود الألفاظ المنضبطة ، ويوسع أو يضيق من معانى الكلمات ، ويغير في كل لحظة من قيم هذه العملة . وهذا التغير يحدث أحياناً على ألسنة الناس ، وأحياناً أخرى نتيجة للضرورات المفاجئة في التعبير الفنى ، وقد يحدث هذا التغير من القلم المتردد في يد المؤلف .

كل هذه التغيرات التى يحدثها الشعراء في اللغة يجعل منها شيئاً آخر . وهذا هو الأمر الجدير بالتحليل .

ولم يكن أحد بدراسة ظاهرة الاستعمال في اللغة وتحليلها ، وتبين ما يمكن أن يكون لها من أثر في فهمها لطبيعة الشعر فهما صحيحا . ومن ثم ظهرت المحاولات الكثيرة الحاطمة لفهم طبيعة الشعر هذه . ومن بينها تلك المحاولات التى ترك هذا الفن ذاته لتتحدث عن أشياء هي في الواقع خارج الفن . يمثل ذلك القائلون بأن الآداب نوع من التزينة لصالح الشعب ، وأنها تكون الشباب وثقافتهم ، فهؤلاء يخلطون بين الآراء العامة والمتعة المباشرة التى يثيرها العمل الفنى . إنهم يفهمون العمل الفنى على مرحلتين ، فلا يتذوقون القصيدة من حيث هي شعر تذوقاً مباشراً ولكنهم يترجمونها — إذا صح التعبير — إلى النثر أولاً ، ثم يفهمونها ويتذوقونها ويحكمون عليها أخيراً من خلال هذا النثر . فهم يعاملون القصيدة كما لو كانت منقسمة إلى عبارات نثرية مكثفة بذاتها وقائمة وحدها من جهة ، وإلى قطعة موسيقية خاصة من جهة أخرى .

ثم يعضون يقسمون العبارة بدورها ، فتتصل في أيديهم إلى متر صغير (قد يقل في بعض الأحيان إلى أن يصل إلى كلمة واحدة أو عنوان العمل ذاته) وإلى كمية من التوابع كالزيينات والصور والمحسنات والصفات و (التفصيلات الجميلة) ، أما فيما يختص بموسيقى الشعر فإنهم يقفون منها بعيداً ، بعضهم يعتقد أنها شيء يمكن إغفاله والتهاون فيه ، وهى عند البعض موضوع لدراسات تجريدية علمية أحياناً ، وغير مشعرة في العموم .

ومن ذلك يخلص في أيديهم من العمل الفني (القصيدة) طائفة من الألفاظ لها معانيها العادية ، وتؤدي في مجموعها معنى ما ، يفهمونه ويحكمون على القصيدة بحسبه . وهذا هو الحكم الخاطئ الذى لا يتصل بالقصيدة ذاتها مباشرة ، وإنما هو يتصل بصورة ممسوخة منها هى الصورة « الثرية » التى ترجمت للقصيدة « الشعرية » إليها . وهنا يقول فاليرى : إن عادة الحكم على الشعر بحسب النثر وبحسب وظيفته ، وتقويمه على أساس من كمية النثر التى يشتمل عليها ، جعلت الذوق العالمى يصبح شيئاً فشيئاً نثرياً *prosaique* . وقد بدأت هذه للظاهرة منذ القرن السادس عشر . فالأخطاء العجيبة للدراس الأدبية ، وأثر المسرح والشعر الدرامى (الشعر الدرامى معناه الواقعة *l'action* ، وهى فى جوهرها نثرية) أشاعت كلها كثيراً من السخافات وكثيراً من التجارب التى تكشف عن الجمل الفاضح بأمور الشعر .

وقد وقف الشعراء - بغريزتهم أو بإرادتهم - يعارضون تجزئ أعمالهم الفنية ، وترجمتها فى طائفة من الألفاظ تؤدي معنى يكون موضوعاً للحكم عليه من حيث قيمته لصالح الشعب وثقافتهم . ذلك أن العمل الفني ليس معنى وليس فكرة ، وإنما هو وجود كامل أو حالة شعورية كاملة ، صحيح أن الشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى أو يستعملها الكتاب فى نثرهم للتعبير عن فكرة ، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه يعنى عنها قيمها العادية المهمة ، ويكسبها قىماً جديدة . وهو يحاول بشئى (م ٢٣ - الأسس الجمالية)

الوسائل أن يمد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى لها ، ويوسع أو يضيق من مدلولاتها . وعلى الجملة فإن كل ما يؤكد له أنه لا يتحدث بالنثر حسن عنده . وليست القوافى ، والتقديم والتأخير ، والاستعارات والتنسيقات والصور - ليست إلا وسائل في يده لمعارضة الانجاء النثرى .

والأدب - عند فاليرى - لا يثير الاهتمام إثارة حقيقة إلا بمقدار ما يؤثر في الروح ببعض التغييرات ، تلك التغييرات التى تلعب فيها الخواص المثيرة للغة دوراً رئيساً . قد يقرأ الإنسان كتاباً ويقرأه في نشوة ، ولكنه لا يستولى على كيانه كما لو أنه وجد فيه آثار فكرة تضارع في سيطرتها سلطان اللغة ذاتها . أما في حالة الشعر فيبدو أن هناك قدرة لازمة لإخضاع اللفظ العادى لغايات مفاجئة دون تحطيم للصيغ المقدسة ، ثم التمكن من نقل الأشياء التى يصعب قولها ونقلها ، وتلازم الانسجام (الهارمونى) وتوجيه العبارة والأفكار جميعاً - وكل هذه هى الأمور الأولى فى فن الشعر .

وعلى الجملة فإنه كلما كانت القصيدة شعرية ، قل إمكان التفكير فيها . نثرياً ، دون أن تتلف . فتلخيص القصيدة وصياغتها نثراً بعد جهلاً تاماً بجوهر الفن . وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة هى الشيء الوحيد والرئيسى فى الكلام ، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والانسجام *le nombre* والزينات - فى أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج ، وأن تخلق قينا عالمياً - أو حالة من الوجود - غاية فى الانسجام . وهكذا يؤكد فاليرى ببحثه طبيعة الشعر فكرة استوفر^(١) فى فردية لغة الشعر ، وأن كل شاعر يصنع لغته الخاصة المعبرة ، وأن القصيدة بنية شعرية لا نثر فيها .

ثانياً : والخاصة الثانية للشعر هى العمق . فالتجربة التى تتمتع بدرجة

(١) يؤيدهما فى ذلك معبره صريحة هويل Whalley فى كتابه السابق ص ٢٣٣

كبيرة من العمق هي التجربة التي يبرز منها الشعر . والواقع أن طبيعة المشكلة تتناول أصل الشعر كما تتناول صفاته . والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل . وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر ؛ فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً الإيجاز الذي تتمتع به لغة الشعر ، والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها . ولذا فإن التعبير المباشر في الشعر ليس تعبيراً شعرياً ، وحياة الألفاظ الطويلة ، وما تبلور فيها من مآثور أدبي وتاريخي وأسطوري ، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز . والتناقض بين الصور والرموز لا يعني فسادها ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . وذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس .

فالعقيد إذن حامل مهم في الشعر ، ولا تكفي الأمانة والانضباط ، فإنه من السهل على الإنسان أن يصب على الورقة ألفاظاً ضعيفة مختلطة في غير ما نظام ومبتذلة ، لتعكس في صورة أمينة صحيحة وخامة عقله وتفكيره وآليته . ولكن الغباء مهما يكن منقرلاً في غاية الدقة فإنه لن يكون شعراً . هذا معناه أن الشعر يقتضى سحر العاطفة وعمقها . ومع أن الشعراء يختلفون في طرق أداء ذلك بين الإيجاز والإسهاب ، أو بين حذف التفصيلات والتكرار ، أو بين الإشارة المفاجئة والتأثير السحري الهين ، أو بين التناقض والتوازي ، فإن النتيجة واحدة ، وهي أن التعبير الأمين من أقلامهم يصبح شعراً لأنه أخذ مأخذ القوة والعمق .

ثالثاً : والصفة الثالثة للشعر هي صفة الأهمية . والمقصود بها أهمية العاطفة المعبر عنها . وفي بعض الأحيان يكون في التعبير عاطفة ، ولكن أعظم منه الشعر الذي يكون للفكر فيه قيمة أكبر بالنسبة للحياة الإنسانية . وهذا يؤدي بنا إلى القول المأثور بأن الشعر له غاية تعليمية ؛ لأن الجوانب الفنية لا ينفصل عن الأخلاق في التجربة الشعرية . فالشعر لا يقاس بصفاته

الفنية أو بعمق تجربته فحسب ، بل أيضاً بقيمة هذه التجربة بالنسبة للعالم .
والشاعر لا يكتب لمجرد المتعة وتحريك أصابعه ، ولكنه يكتب ليتصل
بالآخرين . والمدارس الكلاسيكية كانت تلح على هذه الأهمية في الشعر ،
في حين اهتمت المدارس الرومانتيكية بعمق التجربة .

وقد شاع في العصر الاليزابيثي مفهوم خاص للشعر يعارض فكرة الأهمية
هذه ، وينبئ أن يكون للشعر أهمية لأنه عملية تقليدية فيها كثير من الكذب ،
وإن سيق هذا الكذب بمهارة . ومع ذلك فقد ظل الاتجاه إلى الأهمية ثابتاً
منذ اليونان حتى ماثيو أرنولد . وما زال للقرن التاسع عشر يؤكد الأهمية
الأخلاقية للشعر .

وطبعي أن يكون لدعوى الأهمية هذه رد فعل كما هي طبائع الأشياء ؛
فوقف العصر الحديث موقفاً عدائياً من فكرة الأهمية . وهذا الموقف قد
مهده منذ القرن الثامن عشر كانت وفنكلان ولسنج أو المدرسة الجمالية على
وجه العموم ، وكانت دعواها تقوم على أساس أن الجمال مستقل عن
الغايات الخلقية والتعليمية . وقد تبلورت هذه الدعوى في العصر الحديث
عند المفكر الإيطالي بندتو كروتشه ، زعيم القائلين بفصل القيم الجمالية في
الفن عما عداها .

ومع ذلك فشكل الشعر تعليمي ، بمعنى أنه يحتوى على معرفة : والشعر
يزيد من معرفتنا ، فليس بشعر مالا يؤثر فينا . ونحن لا نتأثرون أن تصبح
لدينا معرفة بتجربة جديدة أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفةنا الأولية
الضابطة . ووجهة نظرنا في أن الشاعر أمين وعميق تجعل الشاعر معلماً . فهو
معلم من هذه الوجهة . أما كونه يسوق إلينا في شعره العبارات الأخلاقية
المباشرة فليس هذا هو المقصود ؛ لأن القارئ لا يقنع بها غالباً ، لأنها - كما
يقول ورد سورث - لم تنقل حبة بواسطة العاطفة إلى القلب .

وليس عمل الشاعر إقناع القارئ (تعليمه) بالعقل وحده ، ولكنه
يؤثر في كل ما هو حي في الإنسان . وطبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى

أنه ليس له معنى عقلى واحد عند كل الناس فى كل العصور ، ولكن أهمية الشعر حية متنقلة ، تتشكل عند كل قارئ . بحسب فهمه الخاص . فالشاعر لا يعدو أن يكون مجرد قائل لشيء ، ولكن نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارئ من أن الشيء المقول يستحق أن يقال . فالشاعر هو المرآة التى تبدو فيها الظلال الهائلة التى يعكسها المستقبل على الحاضر ؛ فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة من صورة قديمة . فإذا انتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية .

هذا التصور للصلة بين التعليم والمتعة فى الشعر كما يعرضه لنا استوفر يبدو تصورا معقولا ، خاصة إذا نحن نظرنا معه إلى طبيعة الشعر . ويبدو أنه قد جنب نفسه للوضع القديم للمشكلة ؛ فمع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتع ، يبقى هناك إشكال فرعى هو : هل هو يعلم ويمتع من خلال التعليم أم أنه يمتع ويعلم من خلال المتعة ؟ أما صمويل جنسون فعبارته المشهورة تقول : « إن غاية الشعر هى أن يعلم بواسطة المتعة ^(١) » . هذه العبارة فى الواقع يمكن أن تتخذ أساسا لفكرة استوفر ، لأنها تقف بين الرأيين المتطرفين ، رأى لينتز الذى يجعل الهدف الرئيسى للشعر هو التعليم ، ورأى دريدن الذى يجعل المتعة هى الغاية الأولى من الشعر . فهذان الرأيان يقومان على أساس الفصل بين المحتوى والصورة الفنية ولم يعد لهذا الأساس وجود ، وإنما يتدخل المحتوى والصورة بحيث لا يمكن تصورهما منفصلين أو تصور عمل كل منهما على حدة . ومن هنا اشتملت عبارة جنسون على كثير من الحقيقة ، لأنها تبرز بين المتعة والمعرفة . ويكون التعليم (instruction) فى هذه الحالة أن القصيدة تعلم القارئ بمعنى أنها من الممكن أن تثقفه وأن تترك فيه أثرا خالداً ، لا أن تقوم بمهمة تربوية أو تعليمية ، ولكنها تصنع ذلك (كما لو كان) عرضا ^(٢) .

(١) - نظر هوبل : المرجع السابق ص ٢٢٨

(٢) - انظر هوبل نفسه : ص ٢٢٨

وقد صور فاليرى هذه الفكرة أيضا تصويرا طريفا يقيمه على أساس من الفهم اللازم لطبيعة العمل الفني من حيث هو لا يقبل التجزئ والتقسيم . فإذا كان التجزئ عملا يخل بقداسة العمل الفني ويفسده فإن البحث عن الفكرة أو الأفكار التي تتضمنها القصيدة للنظر في مدى نفعها للشعب وتربيتها وثقيفها الضبان- هذا البحث في الواقع عمل يتنافى كل المناقاة الفهم الصحيح لطبيعة الشعر . إننا نسلم بأن الشعر يتضمن أفكارا، ولكنها كما هو معروف، أو كما ينبغي أن يكون معروفا - لا تقوم بنفس الدور الذي تقوم به الأذكار، في الشعر، وهي ليست على الإطلاق قيا من نفس النوع . إنه من الطبيعي أن نبحث في الكتاب نقرؤه عن الفكرة، وأن نقومه بحسب فهمنا لها، ولكنه ليس طبيعيا أن نصنع ذلك في القصيدة . ذلك أن الفكرة في الكتاب هي الفكرة في دماغ المؤلف وأدمغة كل من يتصفحون هذا الكتاب هذا هو الفرض الذي يمكن التسليم به بسهولة إذا نحن رجعنا إلى الكتب التي ألفها أصحابها وأرادوا بها التعبير عن فكرة . ولكن الأمر في حالة القصيدة يختلف عن ذلك أشد الاختلاف . إن الشاعر يريد، أولا، وتأخذ عليه هذه الإرادة وجوده كله . وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإدارة بصورة عملية، ولكنه حين لا يستطيع الحركة في الخارج يتحرك داخليا . وتتمثل هذه الإرادة في تلك الحركة الداخلية التي تمتد إلى الخارج، ولكن في صورة لفظية^(١) هي آخر الأمر مانسبها بالقصيدة ومن ثم قد يريد الشاعر شيئا ويقول شيئا آخر . ذلك أن التعبير الذي خرج في القصيدة ليس إلا تصرفا فقط للإرادة، وليس نقلا أمينها . وهنا يقول فاليرى : إنه ليس هناك معنى حقيقي للنص (بعكس الكتاب بطبيعة الحال، حيث يوجد هذا المعنى الحقيقي) . ولا سلطان للمؤلف علينا، فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه

(١) يتفق فاليرى في هذا الفهم للألفاظ في الشعر من حيث هي امتداد للحركة النفسية الداخلية الناتجة عن الإرادة الحبيسة مع العالم اللغوي كارل فسلز Karl Vossler في كتابه « روح اللغة في الحضارة Th Spirit of Language in Civilization, tr. Oscar Oeser, London Kegan Paul, 1932

وبحسب طريقته ، وبذلك تكون القصيدة - إذا لم أسوء فهم فاليرى - جزءاً من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص . وبهذا المعنى يؤكد فاليرى الموقف الذى انتهى إليه استوفى ، وهو أن العمل الشعري لا يمكن أن يكون قد وضعت له غاية بذاتها قبل إنتاجه ، ولكنه بما هو عمل فنى متكامل ، يتمتع متلقيه بأن يحقق له جزءاً من وجوده ، بما فى هذا الوجود من فكر . ورأى أن هذا هو التصور المعقول والمقبول لمهمة العمل الشعري كما يمكن أن توحي به طبيعة هذا العمل .

رابعاً : الصفة الأولى تطلبت من الشاعر أن يعبر عن شخصيته بأمانة ، فهى إذن تنصب على طريقة استخدام اللغة ، وصفة العمق تركزت فى العواطف ، وتركزت الأهمية فى ذكائنا . أما الصفة الرابعة فهى أن الشعر حى Concrete . ومعنى هذا أن الشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعته فقط ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى . فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة . لماذا يأخذ المعنى أساليب أخرى غير تلك التى يأخذها فى الكتابات الفلسفية أو الخطابية أو العلمية أو النقدية أو التاريخية ؟ أما الفلسفة والعلم فلمهما أغراض تختلف ، وهما يتناولان الحقائق العامة . والخطابة لها غاية عملية هى إقناع القارئ أو السامع بموضوع محدد . والنقد يحلل ويقسم ويربط ويحاول جاهداً الوصول إلى مقررات عقلية لها صدق عام . والتاريخ ينظر دائماً فى اتجاه واحد ، ويشعر المؤرخ بصدق منهجه وصحته عندما يحاول إعادة نفسه . أما طريقة الشاعر فلا تحد بشئ من هذا . مادة الشاعر هى الأشياء المحسوسة التى يستخدمها لتأليف صورته الحسية كما يستخدم البناء الحجارة والصور الحسية ، كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين ، تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة . والصور الشعرية لا تقارن بالأشياء المرئية المساوية لها كما تصنع المرأة ، أو بالأشياء السمعية كما يصنع التليفون . والشعر لا يقدم إلينا صوراً طبق الأصل كما هو الحال فى التصوير مثلاً ، وإنما

أداة الشعر الصوت . ومع ذلك فإن أصوات الألفاظ في الشعر لا تكون دائماً طبقاً للأصل الطبيعي ولكن أقرب ما تكون إليه . هذه الصور الصوتية ثابتة ، وهذا الثبات يميل إلى الاختفاء في غير الصور الصوتية فأداة الشعر (الألفاظ أو الأصوات) هي السبب في كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارئ إلى آخر ، لأنها لا تنقل الأشياء نقلاً حرفياً طبق الأصل وإنما هي إلهامات تتأثر بها تخيلتنا . وبتحليل الشعر يتبين أن جزءاً من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية .

خامساً : تتمد الصفات السابقة للقول بأن الشعر عمل ، معقد كالإنسان وقانون التعقيد هذا هو في الواقع نتيجة أكثر منه سبباً للإبداع الشعري على أن كثيراً من الشعراء المحدثين قد هدفوا بوعى منهم إلى كتابة شعر معقد . ويمكن أن يسموا بالميتافيزيقيين المحدثين ، وعدد كاف منهم منذ ذلك إلى هبكنز معقدون بطبيعتهم ؛ ويعكسون هذه الطبيعة في أعمالهم . والواقع أن كل الشعر معقد وإن اختلف في درجة التعقيد . وليس التعقيد مرادفاً للعمق .

وننظر فإذا بنا نجد أن قليلاً من أحسوا القطعة الشعرية إحساساً قوياً يقنعون بقبول تفسير واحد لها . والواقع أننا إذا فكرنا في الشعر بوصفه بنية حية فإننا لا نستطيع قبول رأى أو حقيقة بوصفها المعنى الكامل للشعر نفسه . وامتناعنا عن تلخيص صديق لنا في عبارة واحدة ليس معناها بالضرورة أننا عرفنا عنه القليل أو فكرنا فيه قليلاً . وإذا تذكرنا أن الشعر يوحى أكثر من أن يقرر ، وأنه يولد الفكر الحى المتحرك ، فإننا نرى بأى معنى يمكن أن يحتوى الشعر على قيمة عقلية وخلقية ، وأن يكون في الوقت نفسه شيئاً سوى أى معنى من المعانى التى ينسبها إليه قارئ مذوقة ، إن الكلمات في النثر العلمى أو الفلسفى لها القدرة على التقييد ، في الوقت الذى تتمتع فيه الكلمات الشعرية بالقدرة على إطلاق الحرية . وفي تفسير القطعة الشعرية يجب ألا تستخدم تحديدات النثر مطلقاً بصورة جافة على أساس دعوى خاطئة هي أن الناقد يعين الشاعر على أن يقول شيئاً لم يكن واضحاً في ذهنه ، فالتبسيط

عادة يجر إلى الرداءة^(١) وكون الشعر مؤلفاً من عناصر كثيرة مختلفة لا يستدعي أننا عندما نحلله نحاول الفصل بين هذه العناصر كما لو كانت عملية التحليل في الكيمياء الصناعية مثلاً .

وقليل من النقد من التفت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل . ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيز المحدود . وليس الطول فقط في ذاته هو ما يشعر بالتعقيد ، ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيجاء والمعنى بسبب علاقته بالكل . فمثلاً آجر كلبة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هي : « إن البقية صمت » ، وهي عبارة لا تعطي حلاً واحداً للمسألة ، وإنما هي توحى بأن البقية راحة ، ولكنها من الممكن أن تعني أن هاملت لن يستطيع التكلام بعد ، ويمكن أن تعني كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلية .

ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية . وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول ، ويشير هذا الاختلاف في الواقع مشكلة الغنائية Lyricism ؛ فنحن نسمي القصيدة القصيرة في العادة غنائية Lyric ، وكان ذلك في الأصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغنائها في فترة متعة . ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً ، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع . أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية ، وإن

(١) نستطيع أن نلمس هنا أصداء قوية لما سبق أن رأيناه من فهم فاليري للغة العمل الشعري

كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرة (١) عامة واحدة هي في ذاتها تكون وحدة عاطفية . . .

في هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظاً عديدة هي أبعد أهمية مما قد تبين القراءة السريعة . وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلتي عاطفة وفكرة في موضعيهما الخاصين . وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان — بتسلطهما على طبيعة الشعر — إلى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية، (٢) وينبه ريد إلى أن بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزماً بحكم موضوعها كقصص كاتربرى The Canterbury Tales ؛ فهى طويلة بحكم أن الشاعر كان عليه أن يسرد مجموعة من القصص فى الشعر . وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل . ومعظم الشعر الملحمى من هذه الأنواع ، ولكن الإلياذة ملحمة بمعنى من المعانى والفردوس المفقود ملحمة بمعنى آخر . الإلياذة كقصص كاتربرى ، طويلة بسبب قصتها ، ولكن كان هناك أكثر من القصة فى عقل ملتن فى قصيدته ، فقصة الخطيئة The Fall هى مجرد الموضوع الذى ينشئ حوله خرافة درامية أولاً ، وموضوعاً فلسفياً ثانياً . فهنا نستطيع أن نقول إن الملحمة تسيطر عليها فكرة (٣) . وينتهى ريد إلى أنه « عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عندما يحدد المفهوم تحديداً كافياً لينظر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أى أن يؤخذ منذ البداية إلى النهاية فى توتر ذهنى واحد) ، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها « قصيرة » . وعلى العكس عندما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتجتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات فى وحدة مفهومة — فإن القصيدة تعرف بحق بأنها طويلة » (٤)

وهكذا يكون التعقيد عنصراً فى طبيعة العمل الشعرى الضخم أو

(١) نذكر هنا برأينا الخاص فى عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة فى الأدب العربى ، وأن ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربى .

(٢) Herbert Read Collected Essays in literary Criticism, p.58.

(٤) نفسه ص ٦١

(٣) نفسه ص ٥٨ - ٥٩

القصيدة الطويلة، في حين أن البساطة والتحديد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية . ولا شك أن هذه الإضافة من عند ريد إلى مفهوم التعقيد من حيث هو مبدأ من المبادئ التي تحدد طبيعة الشعر عند استوفر — لها قيمتها بخاصة عندما ننتقل إلى جانب المقارنة بالمفهومات المتمثلة في عمود الشعر .

سادساً : كل الصفات السابقة لا يمكن أن يختص بها الشعر لأنها أوصاف جزئية لانسمو إلى أن تكون تعريفاً كاملاً للشعر ، فإن النثر وجميع الفنون تشارك الشعر هذه الصفات فالموسيقى والتصوير والنحت والعمارة والأوبرا والسينما والرقص كلها يمكن أن تكون في الوقت نفسه قوية ومعقدة وهامة . أما جوهر الشعر - تبعاً لأعظم النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة والنهضة الثانية بين الرومانتيكيين - فهو القوة الإبداعية . (لعل استوفر يعني بأعظم القدامى أرسطو ، فهو يرى أن جوهر الفن هو الخلق ^(١)) . فالشاعر هو المصانع المبدع الكاهن النبي . ولكن كيف يبدع؟ إنه لا يبدع فحسب، ولكنه يؤلف كذلك ويركب في الزمن ، أى بالفاظ تمكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لاني المكان . فالشعر إذن تركيبي ، والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمني . والاتصال بين الشعر والموسيقى في المجتمعات البدائية يكفي لتأكيد ذلك . ومن الممكن القول - تبعاً لوردسورث - إن الأثر المتمتع للإيقاع ثلاثي : عقلي وجمالي ونفسي . أما عقلياً فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل . وأما جمالياً فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله . وأما نفسياً فإن حياتنا إيقاعية : المنى والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه ، ومن المقرر أن المقطع الطويل أو القوي يعادل في الزمن مقطعين قصيرين أو غير قويين . والمقطع المتوسط غير القوي يستغرق في جميع أنواع الشعر مدة زمنية قدرها خمس ثانية . والمقطع القوي المتوسط يستغرق نطقه خمس ثانية وهذا معناه أن حوالي مائة ضربة من ذات

(١) انظر : Egger . Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs ,

المقطعين يمكن أن تقرأ في دقيقة ، وكذلك تقرأ في الدقيقة خمس وسبعون ضربة من ذات المقاطع الثلاثة ، والجملة الأولى من «الفردوس المفقود» تستغرق دقيقة كاملة، بمعدل ثمانين ضربة في الدقيقة، ومتوسط نبض الإنسان ليس بعيداً عن ذلك .

ومن هذا يمكن الاعتقاد بأن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة قليلاً من إيقاع النبض ، فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب .

والإيقاع غير الوزن . وكثيراً ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات ، وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن . والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازي فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العقلية . وهذا يضيف إلى الدقة السكال والتعقيد اللذين لا يستطيع أن يقوم بهما الفنر لفقدانه الزخرف الشكلي . والنحو وتركيب العبارة وخواص اللغة هي من الأسباب التي تؤدي بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن ، ثم إن الأوزان القديمة لكثرة استخدامها قد صارت ثقيلة . والخروج عليها إلى الشعر المنثور ، وكذلك التقيد بها وتنفيذها كاملة ، لا يوفر للشعر روعته ، لأن كل معنى يحتاج إلى الحركة التي تلائمها . وليس كل ارتباط بين الآلة اظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعياً .

سابعاً : المبادئ الخمسة الأولى تختص بالفكر في الشعر ، والسادس أهم بنظام الكلمات وانتهى إلى قانون الإيقاع الذي يحكم الشعر حكماً لا تعسف فيه ولا إلزام . وأخيراً يأتي القول بأن الشعر شكلي ، وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل (shape) وتشكيل المسادة من أهم ما يعنى به الشاعر . غير الشاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة ، أما عند الشاعر فهي غاية . هي عند غيره نافعة وعنده جميلة . واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن ، فهو في لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع .

وما يزال كثير من القراء لا يعترفون بأن عمل العقل جزء من الإبداع الشعري ، وكثيرون أيضا يقبلون دون تردد بعض الانطلاقات التي لا صور لها بوصفها شعرا .

وليس المقصود بمبدأ الصورة استخدامه في أجزاء من العمل الشعري بل في العمل بوصفه كلا . وهذه الصورة يجب أن تفهم لا على أنها آلية بل حية .

وقد مثل القرن الثامن عشر الاهتمام بالقواعد والصور المقررة ، فلما جاء القرن التاسع عشر أهمل الشعراء الصورة الآلية واتجهوا بكليتهم إلى انطلاقات أشبه ما تكون بسبجات الخالمين . وكثير من أعمالهم تنقصه الصورة التي تبرزه كاملا متناسكا وربما كانت أكبر قيمة تعطى للصورة الشعرية في القرن العشرين هي ما يمكن أن يسمى بالإحساس بالتأليف الموسيقي ، يعنى التكرار مع توزيع الصور والشخص والحوادث والألفاظ أو العبارات ، تماما كما تتكرر الحركات وتختلف لتؤلف حركة في السيمفونية . ولكن الصورة الموسيقية ليست بذات اليوم ، فقد استخدمها دانتى وأسبنسر وشيكسبير بكل مهارة ، وعلى العموم فإن الصورة الحية هي هدف الشعر الحديث ، ووجود الصورة في الشعر يجعله سهل التذكر ، ممتعا . وبعبارة أخرى يجعله فنا .

هذا هو المفهوم العام للشعر الذي يتخذه النقاد أساسا لنقده في العصر الحاضر . وفيما يلي عرض المفهوم الذي يتمثل لنا عند العرب متبلورا في مبادئ « عمود الشعر » ، مع وضع هذه المفاهيم القديمة والحديثة بعضها بإزاء بعض ليزداد موقف النقد العربي وضوحا أمامنا .

(ب) مفهوم الشعر عند العرب — مقارنة

سبق أن تناولنا بالتفصيل مفهوم الشعر كما تمثل عند نقاد العرب (١) . وليس هناك ما يدعونا إلى تكرار هذا الذي فصلناه . وبكفي هنا أن نكون

(١) راجع الفصل الاول من الباب الثاني من هذا البحث .

على ذكر بالنتائج حين نربط بين مبدأ من المبادئ المعاصرة للشعر ومبدأ من المبادئ العربية .

١ - درس استوفر القصيدة وجعل لها اعتباراً في استنباطه بعض القوانين التي انتهى إليها . وقد درسها على أساس أنها تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية . وكان لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن في وضع القوانين العامة المرنة التي تتمثل في طبيعة هذه الشخصية . وهذا هو في الغالب الاتجاه للسائد الآن في اعتبار القصيدة من الشعر ، بل في اعتبار كل عمل فني . وربما كان هذا استمراراً لمبدأ Unity i uvariety القديم . فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهي متماسكة ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى ، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى . على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة .

وقد رأينا الفهم المعاصر يفرق بين مفهوم الشعر Poetry والقصيدة . ويكون لهذا التفريق أثره في محاولة استنباط المبادئ الأساسية لكل من المفهومين . أما النقد الأدبي فكثيراً ما كان يتكلم عن الشعر من حيث هو تصور عام ، ولا يحاول إلا في القليل أن يدرس طبيعة القصيدة الشعرية . وقد نتج عن ذلك أن أهملت القصيدة أو كادت ، ولم توجد النظرة التي تعتبرها بوصفها كلا متماسك الصورة والمحتوى ، متفاعل الأجزاء ، حياً . وكادت عناية النقاد تكون مصورة على البيت لأنه أقل صورة يمكن أن يتمثل فيها مفهوم الشعر . وقد سبق أن حدثنا ابن خلدون عن البيت الذي يتفرد بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً . وأظننا قد عرضنا وفسرنا بتفصيل كاف جمالية البيت في الشعر العربي وعند النقاد .

أما تقدير النقاد العرب للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها فقد كان متأثراً بمفهوم وحدة البيت ، ولم يتصوروا أن وحدة الشعور هي التي ينبغي أن تتحكم في هذه البنية . ونحن نذكر هنا بالنتائج التي استخلصناها من فهم لبنية

القصيدة أو فهمهم لما نسميه الآن العملية الإبداعية . فقد كان على الشاعر أن يحضر المعنى في نفسه نقرأ ثم يبنى عليه الشعر بأن يلبسه ألفاظاً أخرى ويضع له القوافي الموائمة والوزن المناسب . ثم هو يبدأ في شغل القوافي التي ترد عليه بما تقتضيه من المعاني . وتظل الأبيات مفردة لا صلة بينها ولا تنسيق ، بل ربما كان بينها تفاوت كبير . فإذا كثرت الأبيات راح يوفق بينها ، فإن استعصى التوفيق نظم من الأبيات ما يلحم به مفرقها . وقد ينزع جزءاً من بيت لأنه ضعيف ويضع مكانه جزءاً آخر يراه قوياً . وقد يأخذ قافية من بيت ليصنع لها بيتاً جديداً ثم يبحث عن قافية أخرى للبيت الأول . وهكذا حتى يفرغ من هذا التأليف والتجميل فتستوى بين يديه القصيدة .

ونظرة سريعة إلى مفهوم بنية القصيدة في الحاضر وعند العرب تضع يدنا على فارق جوهري هو الفارق بين الفهم القائم على أساس جمالية القصيدة من حيث هي كل وجمالية البيت المفرد .

ولسنا نكرر أن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هي كل ، فالقاضي الجرجاني يقول إن الشاعر الحاذق يعتمد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء . ولم تكن الأوائل تخصصها بفضل مراعاة . وقد احتذى البحري على مثاهم ، إلا في الاستهلال فإنه عني به . فهذا معناه أن الجرجاني كان ينظر إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية ، وليكن ربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك . وفي عمود الشعر (المبدأ الخامس)^(١) نجد لمحة أخرى تدل على اعتبار للقصيدة بما هي كل . فالشعر الذي توافر فيه مبدأ (التمام والنظام والتتامه) « بوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالقلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارباً » .

(١) صنف المرزوق مبادئ عمود الشعر في مقدمته التي وضعها لشرحه لديوان الحماسة لأبي تمام . ولسنا نعرف ناقداً غيره قام بهذا التصنيف والحصص . ونحن في الإشارة إلى عمود الشعر نرجع إليه دائماً . وقد شغل عمود الشعر صفحات ٩ ، ١٠ ، ١١ من هذه المقدمة :

وطبيعى أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت أو كالجملة؛ لأن هذه الوحدة عملية داخلية في بنية القصيدة مع تنوع العناصر وكثرتها وتغابكها . فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها لا على التحام أبياتها والتحامها في النظم .

وفيد هنا كثيراً تفريق هــربرت ريد بين القصيدة الطويلة (العمل الشعري الضخم) والقصيدة القصيرة على أساس الغنائية والفكرة . فالقصيدة القصيرة تتمثل فيها الغنائية ، أى العاطفة الواحدة المحددة ، أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة المحددة الكثيرة الفكرة العامة التى تسيطر على الجميع وتوجهه . فعلى أساس هذا التفريق نستطيع أن نبين أن القصيدة العربية - كما صورها لنا ابن طباطبا تصويراً مفصلاً - تمثل القصيدة القصيرة ، أو إذا شئنا الدقة قلنا إنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة ، وإنما الذى يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد . ففي هذا البيت تتمثل عادة العاطفة الواحدة المحددة المستقلة ، وحينما لا تتمثل في القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة في بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة . وبذلك تكون القصيدة الطويلة - وفي الشعر العربي قصائد كثيرة تتجاوز أبياتها المائة - مجموعة حقاً من العواطف ولكنها ينقصها الفكرة العامة الحية التى تسيطر عليها جميعها لتجعل منها بنية فكرية متماسكة أو لتجعل منها شخصية .

٢ - وبجانب اعتبار القصيدة شخصية اعتبرها استوفر تجربة فردية . فهى تجربة فردية من حيث صلتها بالمبدع وحينما نترك المبدع وعملية الإبداع جانباً فهى شخصية . وكون القصيدة تجربة فردية يستدعى أن تكون القيم الفنية المودعة في القصيدة مصطبغة أيضاً بالصبغة الفردية ، وهذا الأساس سيحدد المبدأ الأول عند استوفر والثانى فى عمود الشعر . وقولنا تجربة فردية ينطوى على كثير من المعنى وإن كنا نستخدم التعبير الآن بشئ من السهولة والعادية . وأغلب الظن أن الشعر العربى والنقد العربى لم يعرفا هذا

التعبير ولا ما ينطوى عليه من معنى . حدثنا الشعراء عن معاناتهم لعملية تأليف الشعر ، وعن الصعوبة التي يلاقونها من يروم هذا العمل لطول سبله ، كما حدثنا النقاد عن المزاولة وطول الملباسة ، ولكن الأولين كانوا يحدثننا عن صعوبة عملية التأليف وكتابه الشعر ذاتها ، كما أن الآخرين تسكلوا عن الطريق التي تهون من هذا الأمر على الشاعر ، وتخفف من هذه الصعوبة . أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث ، وفردية هذه التجربة ، فلم يولها أحد عناية خاصة . والقصيدة العربية التي بمعزل عن الصنعة والتصنيع (وأحسن مثال لها فيما أرى طريقة) لا تعدو أن تكون مجموعة من تجارب جزئية متضامة فيها طابع الفردية وإن فقدت الشخصية .

وخلاصة الأساسين الماضيين أن الشعر غالباً لا القصيدة هو ما ظفر من نقاد العرب بالعناية . والوحدة الجزئية (البيت) لا الوحدة السكلية (القصيدة) ، وتبع ذلك التجربة الجزئية مقابل للتجربة السكلية ، هي السمة الغالبة على الشعر . فليست القصيدة شخصية في صورتها العامة ، وليست تجربة فردية كاملة في علاقتها بالمبدع . وهذا هو عكس ما رآه استوفر فهما أساسياً لطبيعة الشعر ، قبل أن يضع له المبادئ .

أما مبادئ استوفر فقد استمدها من هذا الأساس من الفهم لطبيعة الشعر ، فهي مبادئ نابعة من طبيعة الموضوع ، مشتقة منه ، وليست مفروضة عليه ، في حين أن مبادئ عمود الشعر قائمة على ذلك الأساس من الفهم الجزئي الخارجى لطبيعة الشعر . صحيح أن مبادئ عمود الشعر تمثل المثل الفنية التقليدية للشعر العربي ، وصحيح أنها استنبطت منه ، ولكن رغم أنها — وربما كان بسبب أنها — تقليدية فإنها فقدت عنصر الأصالة والفهم الصحيح ، وقامت على أساس فهم آخر لطبيعة الشعر .

٣ — ما قلناه عن القصيدة من حيث شخصيتها وفرديتها يقال عن لغة الشعر . وهذا هو القانون الأول عند استوفر فاللغة الشعرية عنده لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر ، وهي لغة فردية من حيث إنها تنقل التجربة من

المبدع الفرد إلى الملتقى نقلاً أميناً . ثم يلعب الصوت في اللفظة الشعرية دوراً مهماً . وبذلك يتوافر في اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر : محتوى عقلي ، وإيحاء خيالي ، وصوت تصويري ، أو لنقل بألفاظ أخرى : تجربة وصورة وإيقاع وطبيعي أن اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثة في التجربة العامة والصورة العامة والإيقاع العام للعمل الكامل .

إزاء هذا نجد عمود الشعر يتطلب دجالة اللفظ واستقامته ، ويضع عياراً لذلك الطبع والرواية والاستعمال ، فاسلم بما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم . وهذا في مفرداته وجملته مراعى ، لأن اللفظة لا تستكره بانفرادها ، فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجينة ،

والذي لا شك فيه أن هاهنا لمحة فنية موفقة - سبق في رأينا تفصيلاتها - وهي أن اللفظة بمفردها لا تحب ولا تستكره ، أو بعبارة أخرى لا تحسن ولا تقبح ، وإنما مكانها من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي يحدد هذا الحسن أو القبح . ومن النقاد المحدثين من يذهب هذا المذهب ؛ واستوفر نفسه يذهب إلى وجوب اتصال الكلمة بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية .

ولكن ليس هذا ما يقصده عمود الشعر على وجه التحديد ، لأنه يعلق جمال الكلمة وقبحها على مدى اتفاقها مع ما يضافها من الكلمات ، في الوقت الذي يدرس فيه استوفر جمالية اللفظة المفردة ، ويقرر وجوب توافر العناصر الثلاثة التي سبق أن رأيناها فيها فاللفظة عنده ، كلفة الشعر ، وكالقصيدة ، لها شخصيتها فضلاً عن أنها فردية .

وعמוד الشعر يضع معيار اللفظة الطبع والرواية والاستعمال . وبشيء من التعسف في التفسير نرى أن الطبع يهدف إلى تصوير الجوانب الفردية في اللفظة ؛ فطبائع الناس تختلف كما تختلف فردياتهم تماماً ، واللفظة التي تتفق وطبع هذا الشاعر قد تنبذ وطبع ذاك . والقاضي الجرجاني نفسه قد صور ذلك بأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة

واللفظ الرائع عنده لا يأتي به كل طبع بل المذهب الذى قد حمله الأدب ، وشجذته الرواية ، وجلته الفطنة ، وألمهم الفصل بين الردى والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبح أما الاستعمال هنا فلمعه يصور لنا جانب الشخصية فى اللفظة ، حياتها الطويلة ، وما تأثرت به من فرديات وأثرت فيه من جماعات . ومع هذا الاعتصاف فى التفسير ما يزال مفهوم الكلمة فى الشعر عند استوفى يقوم على أساس آخر واضح سليم . وقد رتب هو ربول فالهرى على فردية لغة الشعر أنها لا تسمح بترجمته ؛ مقيمين ذلك على أساس من جمالية اللغة ، بما لم يلححه عمود الشعر .

وإذا كنا قد رأينا فى طريقة بناء الشاعر العربى قصيدته كيف كان بعد المعنى فى فكره نقرأ بادية الأمر ثم ينقل هذا النثر إلى لغة أخرى موزونة مقفاة حتى يصبح شعراً ، فقد كان من الطبيعى أن يترتب على هذا الفهم أن القصيدة من الشعر تنثر (أى تترجم من لغة الشعر إلى لغة النثر كما يقول فالهرى) وتفهم من خلال هذا النثر ، ويحكم عليها بناء على هذا الفهم ، وأهلنا نذكر هنا كيف أن ابن قتيبة نثر أبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة... إلخ وراح يبحث عن جمالها من خلال نثره ، فكان طبيعياً أن يخيب رجاؤه بعد أن راح يفتش فى هذا النثر فلم يجد شيئاً . وليس ابن قتيبة وحده هو الذى تورط فى هذا الفهم الخاطىء لطبيعة لغة الشعر ومهمتها ، وأن الشعر شعر بلغته وليس بأى لغة أخرى ؛ فإننا نجد مفهوم « حل المنظوم » ؛ أى نقل الشعر إلى النثر ، يسود فيما بعد بخاصة فى أوساط الكتاب . ولعل آثار هذا المفهوم ما زالت تعيش فى بعض البيئات حتى اليوم ، فلا يتذوق الشعر بما هو شعر ، أى بلغته ، ولكن بمقدار ما يحصل منه النثر .

٤ — والشعر عند استوفى تجربة ، ولكن ليس كل تجربة بل التجربة العميقة . وحاجة الشعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التى لا تترك مجالاً للإيحاء والرمز . والألفاظ الحية ، والصور الفنية ، هى التى تقوم بمهمة الإيحاء والرمز . وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوة

الإيحاء والرمز . ولكن لا بد أولاً وقبل كل شيء أن تكون التجربة عميقة ،
— لا أن تدل على عقلية ضعيفة .

وعمود الشعر في مقابل هذا يتطلب « شرف المعنى وصحته » ، ويضع
عياراً لذلك ، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه
جنبنا القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقراءته ، خرج وافياً ، وإلا انتقص
بمقدار وحشته .

ونحن هنا نضع المعنى الشعري كما تحدث عنه العرب مقابل التجربة الشعرية
كما يفهما المحدثون من النقاد وذلك لأن العرب لم يعرفوا شيئاً عن هذه
التجربة كما سبق . فعمود الشعر يتطلب من المعنى أن يكون شريفاً لا مبتذلاً
وضيحاً ، كما يتطلب استوفر في التجربة العمق وعيار شرف المعنى أن يقبله
العقل ويأنس بقراءته ، وهذا يتفق مع استوفر ، ولكن يجب ألا ننسى أنه
يتكلم عن التجربة ، وعمود الشعر يتكلم عن المعنى ، وفرق بين الاثنين .

هـ — وقد بين استوفر أن التجربة لا يمكن أن تكون عميقة ، بل يجب
أيضاً أن تكون لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية . وقد دهاه ذلك إلى
الوقوف بجانب النزعة التعليمية ويوافقة على ذلك غيره من النقاد المعاصرين ،
ولكن على أساس أن العمل الأدبي تتحقق فيه غاية ، أى أن التعليم فيه ليس
إرادياً ، وإلا انقلب إلى خطب ومواعظ منفرة . وهذه النزعة تخالف النزعة
الجمالية الصرفة .

وعمود الشعر لم يتعرض لهذه المشكلة وإن كنا نجدها تحتل مكاناً واضحاً
في كتابات النقاد العرب . وقد مر بنا من النصوص ما نستطيع أن نؤكد منه
بسهولة أن النقد العربي كان يمثل مبادئ المدرسة الجمالية بصفة عامة . قبل
أن توجد هذه المدرسة - أصدق تمثيل . وقد رأينا أن النقد في هذه النزعة
لم يكونوا يقفون وحدهم في الميدان ، بل كانت هذه النزعة الجمالية هي التي
تتمثل عند المفكرين وفلاسفة الإسلام ، وعند الشعراء أنفسهم ، منذ وقت
مبكر . ويمكن أن نذكر هنا النص الفريد الذي نقرأه عند قدماء

فى « نقد الشعر » ، حيث يقول : « وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والوضعة ، والرفق والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعانى الجميدة أو الذميمة » ، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة . فى هذا تصور لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر لأن معناه حميد ، ولكنه يهتم بالصورة . وليكن المعنى حميداً أو ذمياً فهذا لا يعنى ؛ فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية ، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذى يسميه تجويد الصورة .

على أن استوفى لم يتطلب من الشاعر كما قلنا أن ينشئ الخطب الأخلاقية ، ولكنه يفهم الجانب التعليمى فى الشعر من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة جديدة أو أعمق من تجربتنا على الأقل ، وهو بهذا المعنى يعلمنا . ولا شك أننا نجد فى النقد العربى نصوصاً تتفق تماماً مع هذه الوجهة . وقد صرنا قول محمد بن يزيد النحوى ، أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره .

والشاعر - تبعا لاستوفر - لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق ، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حى فى الإنسان . وقد يذكركنا هذا أيضاً بقول القاضى الجرجانى : (الشعر لا يجيب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحل فى الصدور بالجدال والمقابلة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منها الرنق والحلاوة) . ولكن ينبغى أن ننبه إلى أن هذه الأفكار فردية وليست تمثل النزعة العامة . وأن النزعة الجمالية هى كما رأينا التى تتمتع بصفة العموم .

٦ - والشعر - عند استوفر - لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فقط فى طبيعته ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، وأن يعبر عنها بالفاظ حسية ملموسة ، فالأشياء المحسوسة هى المادة التى يؤلف منها الشاعر صورته الحسية الموحية . وبإزاء الصورة الحسية يتكلم النقاد العرب عن الاستعارة

والتشبيه ، وهما يكونان القانون الرابع والسادس . فالقانون الرابع من حمود الشعر هو المقاربة في التشبيه ، (وعياره الفطنة وحسن التقدير ؛ فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ، ليتبين وجه التشبيه ولا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المعبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس . وقد قيل : أحسن الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نابه ، واستعارة قريبة) والقانون السادس منه هو (مناسبة المستعار للمستعار له ، وعيار ذلك : الذهن والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يقناسب المشبه والمعبه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول - كما كان له في الوضع - إلى المستعار له) .

والتقريب بين الفهمين هنا يكلفنا كثيراً من المشقة ، لأن الصورة الحسية ليست دائماً تعتمد على التشبيه أو الاستعارة . بل إن الأصوات والصور الصوتية . فسيمة هذه الصور الحسية ، فضلاً عن أن الصورة الحسية المرئية قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لا تكون تشبيهاً أو استعارة . ولعل البلاغيين أن يكونوا بدراستهم للاستعارة والتشبيه قد وقفوا على أشياء قريبة من قانون استوفر . وابن الأثير يقول : (إنك إذا مثالت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك أؤكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه ^(١)) .

وإذا كان للصورة الحسية قيمة في بعث الإيحاءات المختلفة عند القراء - تبعاً لاستوفر - فإن فسكرة اختلاف الناس في مدى إحساسهم بالآثار الفنية وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى العرب ؛ فقد كانوا يقولون عن القرآن مثلاً إن (بعض الناس أحسن إحساساً له من بعض ^(٢)) .

هذه المحاولة في الواقع تقربنا فقط من قانون الحسية ولا نجعلنا موازين له . ويمكن أن تكون عبارات (المثل السائر والتشبيه النابه والاستعارة القريبة)

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٢٣٦

(٢) السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، ط ٣ ج ٢ ص ٢٠٩

عبارات عامة ، وأرصافا لا تتعمق العملية الإبداعية . وطبيعى أننا إذا كنا قد انتهينا إلى أن النزعة العربية في تذوق الجمال بعامة نزعة حسية صرف كما كان الشأن عند الشعراء والمفكرين والنقاد - فإن ذلك يختلف عن موقفنا هنا ، لأن تحقيق العمل الفنى فى صور حسية ملووسة فى الحياة لا يعنى مطلقا هذه النزعة

٧ - وإذا كان القصيدة شخصيتها ، وكانت تجربة فردية عميقة لها قيمة إنسانية ، وكانت مادتها المحسوسات الموحية الرامزة ، فإن هذا دليل على أن هذه الشخصية غاية فى التعقيد . هكذا يفهم استوفر القصيدة وليس فى عمود الشعر هذا الأسلوب من الاعتبار ، لأن شخصية القصيدة ، الكاملة ، وفردية اللغة والتجربة وقيمتها الإنسانية أمور لم يتعرض لها عمود الشعر ، وربما لم يبحثها نقاد العرب . والنتيجة التى استخلصها استوفر من هذا التعقيد هى أن هذه الكثرة من العناصر المشتركة فى العمل الفنى الواحد ستؤدى حتما إلى اختلاف الإيحاءات والتأثرات لدى المتلقين فيختلف بذلك فهمهم وتفسيرهم له . والعبارة التى تقول (بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض) تصور الفهم الذى نضعه بازاء فهم استوفر هنا . ولكن لانسى أن أساس الفهمين - وإن تقاربا أو اتفقا - مختلف ؛ فالتعقيد فى العمل الفنى هو أساس ذلك عند استوفر ، واختلاف الناس من حيث فطنهم ومداركهم هو الأساس الذى قام عليه الحكم الغربى . هذا ينبع من العمل الفنى ذاته ، وهذا ينبع من متلقى هذا العمل . هذا ينبع من الموضوع ، من الداخل ، وذلك ينعكس على الموضوع من الخارج . وهذه ظاهرة واضحة فى كل تفكير عرضنا له بالمقارنة

وقد كان نتيجة ذلك ، أى نتيجة أن أهمل النقاد دراسة شخصية القصيدة المعقدة المشتبكة العناصر المتفاعلة ، أن أصبحت كل قصيدة عربية قصيدة غنائية مهما بلغ طولها . ولانكاد نجد قصيدة عربية طويلة بالمعنى الذى شرحه لنا منذ قليل هربرت ريد ، لأنها - كثرت أبيانها أم قلت . كان ينقصها عنصر

التعقيد ، كانت تنقصها الفكرة العامة التي تسيطر على العناصر الكثيرة الفعالة في القصيدة ، وتوجهها رغم كثرتها واختلافها .

ويبلغنى أن يكون واضحاً هنا أن التعقيد الذى يرمى إليه استوفى ليس معناه الغموض ، وأنه - كما قال - ليس مبدأ يفرض من الخارج . فالغموض قد يحدث فى العبارة الواحدة نتيجة لغرابة الألفاظ أو التباسها . ولكن العمل الفنى المعقد عمل من الممكن أن يكون واضحاً مفهوماً ؛ لأن التعقيد صفة فى بناء هذا العمل وتركيبه ، وليس عنصراً يضاف إلى هذا العمل فأبو تمام شاعر معقد ، ولكن ليس بالمعنى الذى يريده استوفى ؛ لأن التعقيد عنده ليس خاصية فى بناء القصيدة ، ولكنه خاصية فى العبارة أو فى البيت فقط . ولعل مرجع هذا إلى استقرار مبدأ وحدة البيت فى الشعر العربى .

٨ - والشعر عند استوفى إيقاعى والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن ، والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التى لاتعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية . وتوفر هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن ؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها ، فى حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه . تقول «عين» ، وتقول مكانها «بئر» ، وأنت فى أمن من عشرة الوزن . أما الإيقاع فهو التلوين الصوتى الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها . فهو أيضاً يصدر عن الموضوع ، فى حين يفرض الوزن على الموضوع . هذا من الداخل وهذا من الخارج .

وعناية عمود الشعر بهذه المسألة توضح لنا ذلك . فالقانون الخامس منه يتطلب الالتحام أجزاء النظم والتثامها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ، وعياره الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبيه وعذوده ، ولم يتحسس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمر فيه ، واستهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارباً . فهو هنا يتكلم عن تخير الوزن اللذيذ . وعبارة «تخير الوزن» هذه هى صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لاتناسبها كل البحور وإنما تناسب بعض البحور

وبعض الأغراض . فالوزن اللذيذ المتخير إذن هو ما ناسب للغرض ، كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع . واستوفى يجعل العلاقة بين الإيقاع والتجربة . ومن هنا لاحظ أن الإيقاع لا يتناسب دائما مع الوزن ، فيضطر الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان ، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع . وقد وجد من يستحسن مثل هذا التعديل . وقد مر بنا أن التحليل كان يقبل الزحاف في الوزن ويستحسنه إذا قل منه البيت وتليتان ، فإذا توالى في القصيدة وكثر سمح . ولست أدري أكان التحليل ملتفتا في ذلك إلى مسألة الإيقاع أم لا . وأغلب الظن أنه كان بعيدا عنه . وبقية الخبر تؤكد ذلك . والشائع بصفة عامة في النقد العربي أن الخروج على الوزن عيب . وقد عدد قدامة عيوب الوزن في كتابه نقد الشعر .

ونظرة استوفى في الفصل بين الوزن والإيقاع تهدم لنا تلك الفكرة التي شاعت عند العرب وربطت بين أوزان بعينها وأغراض من أغراض الشعر ، كأن يحسن في البحور الطويلة الرثاء والمدح والفخر ، ويحسن في القصيرة الغزل ، وهكذا . فالربط يكون بين الحالة النفسية والإيقاع وليس بين هذه الحالة والوزن . وعندئذ قد نجد الرثاء في البحر القصير ونجد الغزل في البحر الطويل . وقد قال شوقي في الرثاء قصيدة مطلعها :

الضلوع تنفد والدموع تطرد

وهي من نفس الوزن الذي قال فيه قصيدته في وصف مرقص :

حرف كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

وأما ديوان الخنساء ، وهو في الرثاء كله ، ولكن لم تتأزم الخنساء بحرا واحدا أو نوعا واحدا من البحور الطويلة . فهي كما نظمت في الطويل والبسيط والمديد والسكامل ، نظمت كذلك في البحور القصيرة المجزوءة ، كمجزوء السكامل ومجزوء الرمل

وذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه

بحراً بعينه ، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدق له من الأوزان .

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لا يعطى لونا بعينه من الموسيقى ، مع الاعتراف بأنه في حد ذاته نغمات صوتية . هو موسيقى فارغة من المعنى . وطبيعى أن يكون المعول في فهم موسيقى الشعر ، التي تلون كل قصيدة بلون خاص ، أو التي لها معنى ، على الإيقاع . والزخافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر ، مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكناً أو حركة وساكناً ، أو يضيف إليها ساكناً أو حركة وساكناً وهذا يؤدي فكره استوفى في صلة الإيقاع بالوزن . وأكرم للشعر ، أو لنقل إنه أقرب لطبيعته ، أن يكون إيقاعياً لا وزنياً .

٩ - وآخر قانون للشعر عند استوفى هو أنه شكلي «formal» ، أى لابد أن تكون للعمل الفني صورة كاملة . وهذه الصورة غير الصور الفنية المودعة في العمل ذاته ، وإنما هي الصورة العامة التي يخرج فيها العمل الفني . والصور الحية هي هدف الشعر الحديث وإن كان القرن التاسع عشر قد أمهلها فكانت أعمال الشعراء أشبه شيء بسبعات الخالين المنطلقة .

أما عمود الشعر فطبيعى ألا يتكلم عن الصور بهذا المعنى ، لأنه - كما رأينا - لم يعن بالقصيدة من حيث هي كل ، كما لم يعن بأى عمل فنى آخر على قدر من الطول ويحتاج إلى تنويع المواقف وتوزيع الصور والشخوص والحوادث والألفاظ والعبارات .

وإذا كان القرن الثامن عشر - تبعاً لاستوفى - قد اهتم بالقواعد والصور المقررة فإن الشعراء العرب قد عرفوا للقصيدة قواعد ، كما جعلوا لها صورة تقليدية ساروا عليها لاحقاً عن سابق . وقد عرفنا أن هذه الصورة ظلت ثابتة التقاليد بخاصة في قصيدة المدح . ولا أظن أحداً يستطيع الزعم بأن صورة القصيدة العربية قد حدث فيها تغيير جوهري في أى فترة من حياة

الشعر العربي الطويلة . (لساناً نتكلم عن العصر الحاضر بطبيعة الحال) .
ومع ذلك ، ورغم الجود الذي تنسم به هذه الصورة ، فإنها ليست هي
ما يعنيه استوفر بالصورة تماماً . وهو لا يعنى ذلك القالب المقسم أقساماً
معينة يملؤها الشاعر ، وإنما يعنى الصورة الحادثة للعمل الفنى . بعبارة أخرى
هو لا يعنى الصورة المفروضة ، وإنما يعنى الصورة المتكونة بتكون العمل
الفنى . ومن هنا كانت هذه الصورة حية دائماً لأنها تتجدد دائماً .

١٠ — وبعد هذه المقارنة نستطيع استخلاص عدة صفات تتميز بها
النظرة الحديثة وتفتقر بها عن النظرة القديمة أهمها :

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعانى وانضباطها بما لا يترك مجالاً
للحدس والتخمين أو لا أكثر من فهم واحد . والنظرة القديمة فيها كثير من
الإبهام والاتساع الذى يفتح الباب للكثير من الاحتمالات ، وأقرب مثل
لذلك مسألة " تخير لذيق الوزن " ، فلمست تدرى ما الوزن اللذيذ هذا .
ولكنك تقرأ فى قوافين استوفر عن مسألة الإيقاع وجمالية الإيقاع ما يفهم .
(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفنى كاملاً فى جميع مراحل

وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزية

(ج) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالى للغة والتجربة الشعرية ، وتمزج
بينهما ، وتنظر إلى اللغة من حيث هى كائن له شخصيته ، فى حين يغلب على
النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن
هناك اعتبار لهذه التجربة .

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة
بما هى عمل فنى متكامل ، فى الوقت الذى تقل فيه عناية النظرة القديمة
بدراسة القصيدة .

(هـ) ولعله من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين أن الشعر
فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمة
من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافاً شنيعاً عن جماليات الصنعة
وربما عدنا إلى هذا الفارق فى الفصل التالى .

الفصل الثاني

الفن للفن

« إن البيت الجليل الذي لا يحتوى على أى معنى خير من بيت أقل جمالا وإن احتوى على معنى » .
جستاف فلوير
« لسا ندغم أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ثم وقم في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن ، لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل ، كان المصنوع أفضلهما »
ابن رشيق
« يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء » أحد الفلاسفة
« إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفاحسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا ببناء غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم »
قدامة بن جعفر

(١) النظرية في الفكر الأوروبي الحديث - أصولها ومبادئها .

ليس أكثر شيوعا على الألسن من تلك العبارة «الفن للفن» . والعبارات كلها كثر دورانها على الألسن بدأت مفهوماتها المحددة تتسع وقد تنحرف إلى مدلولات مغايرة من بعض الوجوه لمدلولها القديم . وحين نخصص فصلا في باب المقارنة لبحث نظرية «الفن للفن» ، يكون من الطبيعي أن يتبادر إلى الذهن ، بخاصة بعد قراءة الباب الثاني من هذه الدراسة ، أننا نريد أن نقرن الانجاء الفني عند العرب كما يتضح عند الشعراء والنقاد إلى هذه النظرية الحديثة . ولا ننكر أن تكون هذه نيتنا ، ولكن بعد أن نجلو حقيقة هذا المذهب ما أمكن .

والذى نريد أن نبدا به هنا هو أن هذا المذهب لم يخلق خلقا في القرن التاسع عشر ، لأن المفهومات الأساسية التى يقوم عليها تمتد إلى أبعد من

ذلك ، تمتد على الأقل إلى القرن الثامن عشر ، وربما امتدت جذورها إلى اليونان . ولعل مرجع ذلك إلى حقيقة أن مشكلات الفن والأدب تنمو ويتجدد بحثها ولكن قلما يدخل إليها مشكلة كبرى جديدة والجديد دائماً هو تناول المشكلة .

(و) في أواخر القرن التاسع عشر أخذت نظرية « الفن للفن » تحتل مكاناً بارزاً في تفكير النقاد وعلماء الجمال المحدثين . وكان ذلك رد فعل للنزعة الواقعية التي سادت في ذلك العصر . وقد كانت الواقعية رد فعل كذلك للنزعة الرومنطيقية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وشائع أيضاً أن هذه الرومنطيقية كانت كذلك رد فعل للنزعة الكلاسيكية . ومن الشائع فيما بين الرومنطيقية والكلاسيكية من فروق أن الأولى تهتم بالمحتوى الشعوري والثانية تهتم بالشكل أو الصورة وجمالها . وقد كانت قيمة نظرية « الفن للفن » في أواخر القرن التاسع عشر كبيرة « من حيث إنها نهبت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع ، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفني ليسا شيئاً واحداً ، وأن الأشياء الجميلة بعامتها والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة ، بشكلها الجميل » (١) . فهى كما قلنا رد فعل للنزعة الواقعية .

والواقعية realism من الألفاظ الغامضة الدلالة في ميدان الفن وإن لم يمنع ذلك من شيوعها كما يلاحظ هربرت ريد . وربما كانت هذه اللفظة تتمتع بدقة أكثر في ميدان الفلسفة ، حيث نجد لها من الناحية التاريخية تمثل عكس الاسمى nominalism ، كما تتمثل بصفة عامة بوصفها اسماً لنظرية خاصة في المعرفة ، فتدل على الإيمان بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجى . وقد استعار النقد الأدبى هذا اللفظ أول الأمر من الفلسفة ، وسرعان ما أصبح استعماله غير دقيق . والكاتب الواقعى هو ذلك الذى ينجح فى تجنب أى أساس اختياري لنقله وتصويره الحياة ، فيعطينا المنظر أو الموقف كما نره العين .

ولكن الواقع أنه لما كان الفن كله ينطوى على الاختيار (على الأقل بسبب المكان والاقتصاد) ، فإن الكاتب الواقعي يؤكد بعامة جانباً خاصاً من الحياة ، ذلك الجانب هو أقل الجوانب تمدها بالنبل الإنسانى . وقد فصل جورج مارلييه G. Marlier في بحث ألقاه في المؤتمر الدولى لتاريخ الفن الذى عقد في بروكسل عام ١٩٣٠ ، بين الواقعية التى تفهم من حيث هى محاكاة حرفية للواقع ، والواقعية كما تفهم من حيث هى تصوير لمناظر من الحياة المنحطة^(١) . فالواقعية - على هذا الأساس - مذهب يأخذ على طاقه تصوير الجانب القائم فى الحياة . ومن ثم تقف نظرية «الفن للفن» لتجلب الجانب الآخر فى الحياة ، جانب الجمال . وتكون مهمة الفنان أن يقدم إلينا صوراً جميلة متقنة . ومن هنا يأتى الاهتمام بالشكل والاحتفال بالعناصر التى تضمن جماله . وتشيع عبارة « الصورة من أجل الصورة » form for form's sake - كما يلاحظ برادلى^(٢) - مساوية لعبارة « الشعر للشعر » ، أو « الفن للفن » .

ومن الممكن بسهولة ملاحظة أن هذا المذهب يسير فى هذا الاعتبار جنباً إلى جنب مع الاتجاه الكلاسيكى على عكس ما يمكن أن يكون متصوراً ذلك أن هذا المذهب يقوم على أساس نظرية الاستطيقا الصرفة ، فهو لا يعتبر أى وجه من وجوه النفع أو الأخلاق أساساً جوهرياً فى الفن ، وإنما الأساس الأول والأهم هو الأساس الجمالى . ونحن نعرف أن الكلاسيكية تحفل بالشكل الجميل أو بالصورة الجميلة وبالعناصر الجمالية الشكلية كالإيقاع والانسجام

H. Read: The Meaning of Art, Faber and Faber, London, (١)

1st ed. 1931, pp, 81.3

وعيز جورج هوبلى بين نوعين من « الواقعية » ، « الواقعية الفزيائية » وتتضمن كل مايقم خارجنا، و« الواقعية الروحية » Psychic وهى تشير إلى كل ما يحدث بداخلنا من أفكار وآلام ومشاعر . الخ ، وأن هذه الواقعية الروحية هى التى يعنى بها الفنانون بصفة خاصة ، أما الشيء الذى يقم خارجنا وليست بيننا وبينه أى علاقة فلا أهمية له . (راجع حديثه فى كتابه Poetic Process من ٣٨ وما بعدها) .

(٢) أنظر : 2[2 Garritt Philosophies of Beauty,

والنظام^(١) ، إلخ وهذه العناصر هي التي حاولت الاستطيقا الحديثة (القرن التاسع عشر) الوقوف عندها . وكان أول المنادين بها - تبعاً لشوكنج - لاى هنت Leigh Hunt في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر^(٢) . ويقول إن هذه النظرية تمثلت في فرنسا في نظرية الفن للفن *l'art pour l'art* ، وأنها قد خلصت الفن من كل أثر على الحياة سوى الأثر الجمالي البحت^(٣) . ولا شك أن هذه النظرية تعد - من هذا الاعتبار - امتداداً للفلسفة الاستطيقية التي وضعت أسسها المدرسة الجمالية الألمانية وعلى وجه الخصوص كانت ، ولكن أساسها المباشر يمكن أن يلمس في النظرية التطورية والاستطيقا الشكلية اللتين هاضرتاهما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

كان كانت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة السكال ، حتى لقد بالغ في ذلك ، فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض ، المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل^(٤) . وقد مر بنا أنه يجعل الجمال المرتبط بالمنفعة جمالياً بالتبعية ، يميز بينه وبين الجمال الخالص وهو الجمال الحر . وفن الأربسك يمثل هذا الجمال الحر . فهو جمال لا يستهدف تثقيفاً ولا تهذيباً ولا تعالماً ، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شيء من هذا ، بل يعمل خياله وعقله في منتهى الحرية . ويقول جويو إن شلي قد ذهب هذا المذهب نفسه . . . وخلص منه إلى القول بأن جوهر الفن لعب^(٥) ، وإن كنا قد نجد شلي يكتب دفاعاً قوياً

(١) ينقل بارتلت E. M. Bartlett في كتابه - Types of Aesthetic judgment - من ص ٢٠ عن ريد H. Read في كتابه Reason and Romanticism كلاماً لأندريه جيد يفهم منه كيف أن الفن الكلاسيكي يحتفل بالنظام والوزن *measure and order* . ويشير كروتش إلى أن الكلاسيكية تعني أحياناً السكال الفني ، وأحياناً الجود والصنعة ، في مقابل الرومانسية التي تعني أحياناً فقدان التوازن والكمال ، وأحياناً الصراحة والدفء والقوة وصدق التعبير (راجع له كتابه Aesthetic من ٧٠ - ٧١) .

(٢) Leven L. Shücking The Sociology of Literary Taste, p.23

(٣) نفس المرجع والصفحة

(٤) ج م جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٠ .

(٥) نفسه .

عن الشعر على أسس أخلاقية حتى يقول : إنه يصعب على الخيال أن يتصور ماذا كان يمكن أن تكون حال الأخلاق في العالم إذا لم يوجد دانتى وبترارك وبوكاشيو وتشوسر وشيكسبير وكالديرون ولورد بيكون وملتن^(١) .

ويعنى جويو فيذكر أن اسبنسر ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين له يقولون بهذه النظرية التي قال بها كانت وشلي، ولكنهم يصوغونها في صورة علمية، ويربطونها بفكرة التطور^(٢) . والحق أن اسبنسر مدين في الربط بين الفن واللعب لملاحظات شلر^(٣) وهو يبين في مقاله عن النافع والجميل كيف أن النافع يصير جميلا عندما يكف عن أن يكون نافعا، موضحا ذلك بقلمة مهدمة لا تنفع لها بالنسبة لأغراض الحياة الحديثة، ولكنها مكان مناسب للرحلات الجماعية ، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال^(٤) . وبذلك يميز اسبنسر بين النافع والجميل . فالتحالف بينهما كبير، بل ربما كان من التناقض أن يكون الشيء النافع جميلا ، لأنه لا يصل إلى مرحلة الجمال - وهي مرحلة أرقى - إلا بعد أن يتخلص من النفع الذي فيه . وقد قلنا إن اسبنسر أفاد من شلر نظريته إلى الفن من حيث هو لعب . والحق إن شلر قد عرف العمل الاستطيق بأنه كعمل اللعب «Spiel» . وهذا اللفظ يربطه جزئيا بكانت ، وقد أسىء فهمه فأدى إلى فكرة أن شلر كان مرهضا ببعض النظريات الحديثة في النشاط الفنى من حيث هو فيض من نشاط الأرواح ، تماما كلعب الأطفال والحيوان^(٥) . ولكن شلر حذر قراءه

D. A. Stauffer The Nature of poetry, p. 99. (١)

(٢) جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٩ .

(٣) Croce Aethetic, p. 388.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨٨ - ٣٨٩

(٥) تربط مدرسة علم النفس التحليلي بين النشاط المبذول في الفن وفي اللعب على أنهما من نوع واحد راجع الدكتور عبد العزيز القوصي : أسس علم النفس - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ ص ١٩٤)

من مثل هذا التفسير الخاطئ، حين طلب إليهم ألا يفكروا في الألعاب في الحياة الواقعية *games in real life* التي تعنى عادة بالأشياء المادية الصرفة ولا في الأحلام العابثة للخيال الطليق^(١) فاللاعب عنده نشاط يربط بين الواقع الخارجى والعقل^(٢)، وهو توافق بين الروح والطبيعة، بين الصورة والمادة. فالجمال هو الحياة، هو الصورة الحية (*lebende Gestalt*) وليس المقصود هو الحياة بالمعنى الفسيولوجى، إذ أن الجمال لا يمتد في كل الحياة الفسيولوجية، وليس مقصوراً عليها وحدها؛ فالرخام عندما يصنعه الفنان يأخذ صورة حية. ولهذا السبب يجب أن يهزم الفن الطبيعة بالصورة؛ ففي العمل الفنى صادق الجمال ينبغى ألا يكون المحتوى شيئاً، وأن تكون الصورة هى كل شيء. بالصورة يتأثر الإنسان بكامله، وبالمحتوى تتأثر قواه المنفصلة فقط. والسر الصحيح في عظمة الفنانين هو أنهم يدخلون المادة في الصورة وقد نسب شلر القيمة التعليمية (*den Stoff durch die Form vertilgt*) العالية للفن من حيث هو حسى وعقلى في وقت واحد، من حيث هو مادى وشكلى. وليس معنى هذا أنه يعلم قواعد الأخلاق أو يبحث على الأعمال الصالحة، فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا، فسيكف توا، كما رأينا عن أن يكون فناً. فالإلزام كأننا ما كان اتجاهه، إلى الخير أو إلى الشر، إلى المتعة أو إلى الواجب، يهدم طابع العمل الفنى الذى يقوم على الاحتمية^(٣).

-
- (١) أتى غس المحلل النفسى للأحلام وأحلام اليقظة فيضامن الضوء على عمل العقل عند الفنان (راجع : Cyril Burt : *How The Mind Works*, and ed., P. 273) ويؤكد جوته نفسه « أنه كتب أحسن قصصه في أثناء فترة نوم حالة غريبة يقارنها هو بمالة النائم في أثناء السير » *somnambulist* (راجع : R.S. Woodworth: *psychology*: A Study of Mental Life, 18th ed., p. 565)
- (٢) اللعب عند شلر هو قدرة داخلية على المحاكاة؛ وهو يسميها *play-impulse* أى الرغبة في تكوين أهياء مشابهة للأشياء الخارجية في صور حسية تبعاً لأفكاره في النظام *Order* ومن هذه القوى الداخلية الأساسية تنبئ للبنية الحية للفن الجليل. (راجع : Courthope : *Life in Poetry*, Law in Taste, pp. 173-4. Croce : op. cit., pp. 284-9. (٣)

وهكذا نجد اسبينسر في موقفه من النفع والجمال في العمل الفني يردد عبارة شلر في فصل الجمال عن المنفعة ، وربطه بالوجود المكامل للعمل الفني ، بمادته وصورته . وسنلاحظ بعد قليل أن فهم شلر لطبيعة العمل الفني هو الفهم الذي سيظهر عند برادلي في حديثه عن قضية « الشعر للشعر » ،

وفي فرنسا نجد تلاميذ كانت وتلاميذ اسبينسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان وفي ألمانيا نرى مدرسة شوبنهاور تعد الفن نوعاً سامياً من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبادئ الوجود بضع لحظات ، وأن يهيئنا لتحرر أكبر يتم بالأخلاق^(١) . ثم نجد جماعة جيورجه ٠٠٠ وهى جماعة من المفكرين والشعراء والكتاب الألمان والنموسيين ، أشهرهم هوفنزال ، دوتندى ، فلييلر ، كلايس ، جندولف ، برترم ، ورثيمم الذى سميت الجماعة باسمه هو استيفن جيورجه الشاعر الألماني الكبير الذى ولد سنة ١٨٦٧ وتوفى سنة ١٩٣٣ . وكانوا يكتبون في مجلة تعبر عن آرائهم هى « مجلة الفن » . وهذه الآراء متأثرة بأفكار نيتشه كل التأثر . وتتلخص في قولهم بالفن للفن ، وبالعناية بالشكل كرد فعل ضد النزعة الطبيعية^(٢) . وفي إنجلترا نجد القريتر W. Pater يؤكد أهمية الأسلوب — أى طريقة التعبير — أكثر من المعنى ، أى المادة المعبر عنها^(٣)

وهكذا نجد الحلقات متصلة بين المدرسة الجمالية القديمة ، مدرسة كانت ، والاتجاه الفنى الذى ظهر في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وهو اتجاه « الفن للفن » ، فى إبعاد العمل الفنى عن الغايات التعليمية والأخلاقية ، وتحريره من أى إلزام من هذا النوع ، على أساس فكرة الجمال الحر التى قال بها كانت ، والتى ظلت أساساً لهذا الاتجاه ، رغم ما تناوَلها به تلاميذه

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٩

(٢) التراث اليونانى ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، تعليق للمترجم على هامش ١

من ص ٣٢ .

(٣) انظر استيفر : كتابه السابق ص ١٥٢

والفلاسفة الذين جاءوا من بعده من شرح وتوسيع الجمال الحر الذي لا يستهدف المنفعة أو الأخلاق هو غاية العمل الفني . ويتبع ذلك أن يكون النشاط الفني نشاطاً حراً ومن هنا يمكن مشابهته بالنشاط الذي يبذل في حالة اللعب أو الأحلام، فهو نشاط روحي يكيف المادة الخارجية بحسب القوانين الداخلية، بأن يركبها من جديد ويعطيها صورة خاصة. ومن ثم يتركز الجمال في هذه الصورة التي تتصل بوجودنا للكامل ، في حين لا تتصل تلك المادة إلا بأجزاء مستقلة في هذا الوجود، وإذا نظرنا إلى العمل الفني نبحث فيه عن منفعة لم تكن نظرتنا هذه له من حيث هو عمل جميل ، من جهة ، ولم يكن المتفعل منا به وجودنا الكامل ، بل رغبة خاصة فينا ، من جهة أخرى. فالتعليم والأخلاق إذن ليسا غاية العمل الفني ، بل الجمال هو الغاية . ولا إلزام مطلقاً للفن أن يكون نافعاً من هذه الوجهة إلا إذا تنازلنا عن حقيقته الجوهرية وهي أنه جميل .

وقد ساعد نظرية الفن للفن ، على النمو والتغلغل لافن الأدب وخدمه بل في التصوير والموسيقى كذلك ، جهود فلاسفة الاستطيقا الشكلية formalism في القرن التاسع عشر كذلك ، وزعيمها الفيلسوف الألماني هربارت وهو فيلسوف عقلي جاف كما يصفه كروتشه وكانت المدرسة التي يتزعمها تطلق على نفسها اسم الواقعية أو مدرسة الفلسفة الحقة . وكان ينحى على الاستطيقا الميتافيزيقية، لا على أن الاستطيقا في ذاتها تحمل اللوم . بل على أن الميتافيزيقا هي الملوثة على كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا . ومن ثم يجب أن تصبح الاستطيقا دراسة مستقلة ، وأن تبعد عن الفروض الخاصة بالكون كذلك يجب ألا تخاط بعلم النفس أو يطلب منها وصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كاشفة أو الهزل ، كالحزن أو البهجة ، فإن واجبها هو تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال^(١) .
والفن عند هربارت ارتباط بين عاملين عامل خارج الاستطيقا

extra-aesthetic هو المحتوى الذى يمكن أن تكون له قيمة منطقية أو نفسية — أو من أى نوع آخر ، وعامل استنطبقى صرف هو الصورة التى هى تطبيق للمفاهيم الاستنطيقية الجوهرية . ويبحث الإنسان عن ذلك الذى يتمتع ويعلم ويحرك ، عن ذلك الجاد أو الساخر — وكل هذه تختلط بالجميل كما تحدث القبول والمتعة بالعمل . وبهذا يظهر للجميل أنواع مختلفة ، ويصبح الرشيق ، الرائع ، الجدى ، الهزلى . وهو يمكن أن يصير كل هذه لأن الحكم الجمالى ، وهو فى ذاته فى منتهى الهدوء لا يرفض ، وإن كان يضيق ، بمصاحبة أشد الإثارات الروحية تنوعاً ، تلك التى لا تكون جزءاً منه ، — ولكن هذه الأشياء كلها لا تدخل لها فى الجمال ، فلكى يكشف الإنسان عن الشيء ذى الجمال أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى . . وهذا التجرد من المحتوى بقصد تأمل الصورة العرف هو التطهير (كاثارسيس catharsis) الذى يحدثه الفن . المحتوى غير دائم بل متغير ونسبى وخاضع للقانون الأخلاقى ، وهو يتقبل الحكم الأخلاقى ، أما الصورة فدائمة ، مطلقة ، حرة . والفن الحسى يمكن أن يتكون من مجموع قيمتين أو أكثر ، ولكن الحقيقة الجمالية هى الصورة وحدها^(١) .

فى هذه العبارات تتركز فلسفة هرবারت الجمالية ، وهى كما رأينا فلسفة تقوم على الفصل بين الصورة والمحتوى ، وتستبعد المحتوى من ميدان الحكم الجمالى لأنه نسبى ومحدود ، وتركز الجمال فى الصورة وحدها ، لأنها هى المخالفة المطلقة . جمال المحتوى بالتبعية ، وجمال الصورة هو الجمال الحر . أليس هذا هو مفهوم كانت أيضاً ؟ بلى ، وإن هرবারت ليصف نفسه فى بعض المواضع بأنه دكانتى Kantian ولكن لعام ١٨٢٨^(٢) . وقد توفى هرবারت عام ١٨٤١

وفى عام ١٨٦٥ كتب اسمرمان « الاستنطيقا العامة بماهى علم الصورة »^(٣) ،

(١) كروثشة : نفسه س ٢٠٩ - ٣١٠

(٢) كروثشة : نفسه س ٣١١

(٣) Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft .

وهو من تلاميذ هر بارت المخلصين لمذهبه . وجاء من بعده كارل كوستلين K. köstlin ، وهو يتفق في فهمه للصورة والمحتوى مع هر بارت^(١) ، حيث يجعل للمحتوى القيمة الثانية ، ويجعل الصورة مطلقة ، طابعها الاصيل هو قدرتها على الامتاع أو كونها جميلة . ونشر الناقد البوهيمي إدوارد هانزليك E. Hanslik كتابه عن جمال الموسيقى عام ١٨٥٤ ، وشن فيه غارة شعواء على الموسيقار ريتشارد فاغنر وعلى كل من يتظاهر باستخراج مفهومات ومشاعر ومحتويات محددة من الموسيقى بعمامة ، وذهب إلى أن الغاية الوحيدة من الموسيقى هي الصورة ، هي الجمال الموسيقي . وقد رحب به الهر بارتيون ووجدوا فيه مدداً جديداً . وقد كان هانزليك نفسه يشعر بأنه مدين لهر بارت نفسه وتلميذه اتسمر مان (ذكر ذلك في الطبقات الأخيرة من كتابه) من حيث إنها قدما الصورة الكاملة المبدأ الجمالي العظيم ، مبدأ الصورة . ولكن لم يكن الجمال والصورة عنده لهما نفس المعنى ، فهو لم يفكر في أن السيمفونية والعلاقات الصوتية الصرفة ومتعة الأذن تكون الجمال الموسيقي ، بل ذهب إلى أن الرياضيات لا فائدة منها البتة لاستطبيقا الموسيقى . الموسيقى عنده صورة أكثر منها زخرفة (arabesque) . والصورة في هذه الحالة غير منفصلة عن المحتوى . ففي الموسيقى لا يمكن أن يوجد محتوى في مقابل الصورة مادام من غير الممكن أن توجد صورة خارج المحتوى^(٢) .

هذه الفلسفة الشكلية قدمت للقدر الكبير من الاساس الفلسفي لمذهب الفن للفن ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وهي كما رأينا فلسفة تستمد مباشرة من كانت . أ يكون من الخطأ بعد هذا أن نزع أن كانت بفلسفته الجمالية قد وضع اللبنة الأولى أو حجر الزاوية لذلك البناء الفني الذي نحنا نحوراً جمالياً صرفاً ؟ هناك احتمال ضئيل يأتي من افتراض أن يكون مذهب الفن للفن ، شيئاً آخر سوى ذلك المذهب الذي يعنى في مجمله بالشكل وجماله ، ولا يقيم وزناً للمحتوى وما فيه من تعليم وأخلاق .

وجوبو الذى هاش فى هذه الفترة وعاصر الفنانين أنفسهم الأخذين فى ذلك الاتجاه ، يلاحظ دأن الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم (كتب جويو كتابه عام ١٨٨٥) فى إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلا وصناعة أكثر ؛ فالرسامون يفخرون بما يحمونه فى لغة المهنة chic patte ، والشعراء يفخرون بالقافية الغنية ، حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذى ينصرف إليه اهتمامهم ، وأصبح الفن يبدو مجرد حذق ومهارة ، لا نظريا لحسب ، بل عمليا^(١)

ويحدثنا راي Rey عن أصحاب مذهب الفن للفن وعنايتهم بالشكل دون الجوهر ويقول : « إن الصورة وحدها - كما يقولون - تكسب العمل جمالا . والقصيدة تؤثر ، لا بالفكر الذى يوحى بها ، ولا بالموضوع الذى تعالجه ، ولكن بكال تنسيقها ، وبانسجام إيقاعها ، وبقوة التعبير وغناه . ويجب فى العمل الفنى أن يتمتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها . وليس له أن يهتم بامتاع الروح^(٢) . »

وهذا معناه أن مفهوم مذهب « الفن للفن » لا يقع بعيداً عن الفلسفة الشكلية أو فلسفة كانت الجمالية . فإذا كان الجمال يتركز فى الصورة فقد راح الشعراء يجدون هذه الصورة ويتقنون صناعتها ، بغض النظر عن مدى ماتحمل هذه الصورة من الصدق . وقدما نظر الكلاسيكيون هذه النظرة إلى الشعر ؛ فبيكون يعد الشعر عملا لكذابين محترفين ، وسدنى كان يبدو عميق الإيمان بأن الشعر خداع ماهر^(٣) . ولعل هذا يكون أمرا طبيعيا ؛ أن تتطور العناية بالشكل إلى المبالغة فى هذه العناية ، وأن يبتعد العمل الفنى عن الصدق بمقدار ما يتمثل فيه من مبالغة .

ولا شك أن هذا المذهب قد تعرض لكثير من النقد، وكانت الضربات

(١) جسيو : ومائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٤

Rey Lecons de Philosophie; vol-I, p. 373. (٢)

Stauffer : The Nature of Poetry; p. 98 (٣)

نصوب إليه من نواح مختلفة لتقوض الأسس التي قام عليها . وقبل أن ننظر في بعض هذا النقد أحب أن نتصور حقيقة مذهب الفن للفن (والمبادئ التي يقوم عليها ، كما يفهمه أندرو سيسيل برادلي Andrew Cecil Bradley ، وكما عرضه في مقاله الشعر للشعر ،

القصيدة عنده مجموعة من التجارب المتتالية التي تمر في خلالها عندما نقرأها قراءة شعرية قدر المستطاع وقضية الشعر للشعر ، تقول عن هذه التجارب :

أولاً : إنها غاية في ذاتها ، وإنما تستأهل الحصول عليها لذاتها ، وأن قيمتها منزهة فيها intrinsic .

ثانياً : أن قيمتها الشعرية هي هذه القيمة التي تتركز فيها وحدها . ويمكن أن يكون للشعر كذلك قيمة ثانوية من حيث هو أداة الثقافة والفن ، ولأنه يقدم المعرفة ، أو يرفق المشاعر ، أو يعمق من دافع الخير ، ولأنه يجلب الشهرة أو المال أو الراحة الضمير للشاعر . فليقوم من أجل ذلك أيضاً . ولكن هذه القيمة ليست تحدد ولا تستطيع أن تحدد تحديدأ مباشراً قيمته الشعرية بوصفها تجربة خيالية كافية ، فهذه لا تقدر إلا من الداخل within . ثالثاً : يميل الاهتمام بالغايات الثانوية ، سواء أكان هذا عن طريق الشاعر في حال تأليفه أم القارئ في حال معانيته ، يميل إلى أن ينخفض من القيمة الشعرية . وذلك لأنه يميل إلى تغيير طبيعة الشعر بنقله عن جوه الخاص . فطبيعته ليست جزءاً ولا حتى نسخة من الحياة الواقعة (بحسب المفهوم العام لهذه العبارة) ، وليكنها عالم بذاته ، مستقل ، كامل ، حي . ولكي تنملكه يجب أن تدخله ، وتذعن لقوانينه ، وتتناسى في هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التي تهلك في عالم الحقيقة الآخر^(١) .

هذه هي الأسس التي يقوم عليها المذهب ، وهي تثير كثيراً من سوء الفهم . من ذلك انظر إلى عبارة الفن للفن ، لا على أنها تعني أن الفن غاية في ذاته

بل على أنها تعنى أن الفن هو الغاية كل الغاية، أو الغاية العليا للحياة البشرية. ويرفض برادلى أن يواجه ما يترتب على هذا التحوير من أخطاء، لأنها خارج القضية وقضية الشعر للشعر، نذهب بنا إلى عدم النظر إلى الشعر والخير على أنهما متناقضان؛ لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذا النوع من الخير بالإشارة المباشرة إلى نوع آخر.

ويمكن أن تتم هذه القضية كذلك بقطع الصلة بين الشعر والحياة. والحق إن هناك كثيراً من الارتباط بين الحياة والشعر، ولكنه ارتباط غير ظاهر. ويمكن أن يطلق عليهما أنهما صورتان لشيء واحد؛ أحدهما يتضمن الحقيقة (بالمعنى العادى)، ولكنه قليلاً ما يشبع الخيال إشباعاً تاماً، فى حين يقدم الآخر شيئاً يشبع الخيال ولكنه لا يتضمن حقيقة تامة. فهما متوازنان أو متشابهان. والأول يمسننا من حيث إننا كائنات تشغل حيزاً معيناً من الزمان والمكان، ولها مشاعرها ورغباتها وأهدافها التى ترجع إلى هذا الموقف؛ فهو يتصل بالخيال ولكنه يتصل بأشياء كثيرة بجانبه. أما الثانى وهو الشعر فهو لا يتخذ ذلك الموضع من الزمان والمكان، وإذا حدث أن اتخذ فإنه يستقل عن كثير مما يتصل به هناك، ومن ثم لا يتصل اتصالاً مباشراً بتلك المشاعر والرغبات والأهداف، ويتحدث فقط إلى الخيال المتأمل. ومن ثم تأتى القيمة الشعرية للشعر من أنه يقدم إلينا بطريقة الخاصة شيئاً نصادفه بصورة أخرى فى الطبيعة أو الحياة، ونتمتع بقيمة الشعرية من حيث إرضاءه خيالنا. أما الآخرون منا فيمتحنونه من حيث المعرفة أو الضمير مثلاً، فيحكمون عليه فقط بمقدار ما تبدو هذه متحورة فى خيالنا، وعلى هذا فكل المعرفة والنظر الأخلاقى ليس له فى ذاته قيمة شعرية. ولا تكون له هذه القيمة إلا عند ما يمر من خلال وحدة وجود الشاعر فيأخذ صفات الخيال، ومن ثم يصبح التأكىد قوى هائلة فى عالم الشعر^(١)

وتتهم هذه القضية اتها مائلاً بأنها تفرغ الشعر من المعنى؛ فهم- فى الحقيقة

فطرة تذهب إلى القول بالصورة للصورة. فليس ما يقوله الشاعر ذابال مادام قد أحسن القول . فالمادة والموضوع والمحتوى لا تتحدد شيئا ، فليس هناك موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر ، أما الصورة ، أما التناول ، فهو كل شيء . بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة . على أننا نجد من بين القائلين بذلك شخصيات لها احترامها ، مثل ما نفقهبرى واستيفنسن R. A. M Stevenson وشيلر وجوته نفسه وتكون هذه العبارات هي كلمات السر لمدرسة تقوم في بلد ازدهرت فيه الاستطيقا . وهي عبارات تصدر عن أناس يزاولون فنا من الفنون أو يهتمون بمناهجه لدراستهم له . ويثير هذا القارىء العادى فيشعر بأنه قد اغتصب منه كل ما يهتم به في العمل الفنى تقريبا ، ويقول : إنكم تطلبون منى أن أنظر إلى مادونا Madonna لدرسدن Dresden كما لو كانت بساطا عجميا ونخبروننى أن القيمة الشعرية لها ملأت تقع فقط في أسلوبها ونظمها ، وأن اهتمامى بالرجل ومسيره ليس إلا اهتماما عقليا أو أخلاقيا ، وتؤكدون أنى إذا كنت أريد أن استمتع بالشعر في Crossing the Bar فيجب على ألا أهتم بما يقوله تينيسون هناك ، بل يجب أن اعتبر طريقته في قول ذلك وحدها . ولكننى في هذه الحالة لا أستطيع أن أعطى قصيدة من الاهتمام أكثر مما أعطيه لمجموعة من الأبيات اللغو . ولست اعتقد أن مؤلفى هاملت Crossing the Bar قد نظرا إلى أشعارهما هذا النظر (١) . ولم يشأ برادلى أن ينهى هذا النزاع الحاد الذى يتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الفن ؛ فن العبث التوفيق بين الطرفين . وعبارات هؤلاء الشككيين تحمل معانى كثيرة ؛ فهمى من بعض النواحي صحيحة ، ومن بعضها الآخر خاطئة . ولذا يقنع برادلى بأن يرسم بعض الخطوط الفاصلة التى غالبا ما اختلطت في هذا النزاع .

من ذلك التفريق بين الموضوع والمادة في العمل الفنى ؛ فليس الموضوع هو المادة ، لأن الموضوع شيء خارج العمل الفنى . وليس الموضوع مقابلا

للصورة في القصيدة، بل تقابله القصيدة من حيث هي كل . فالموضوع شيء والقصيدة (المادة والصورة على السواء) شيء آخر ، ومن ثم يتضح أن القيمة الشعرية لا يمكن أن تقع في الموضوع ، ولكنها تقع بصفة عامة في مقابله ، في القصيدة . كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر ، في حين يمكن أن تكتب في الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها . ويمكن أن تكتب قصيدة متقنة في موضوع تافه ؟ وكذلك لسنا نستطيع أن نحدد أى موضوعات هي أنسب للفن ، أو نذكر أى موضوع لا يحتمل أن تكتب فيه قصيدة حسنة . ويتبع ذلك أننا لانستطيع أن نقسم الموضوعات قسمين : قسماً نرضى عنه لأنه جميل أو سام ، وقسماً لا نرضى عنه لأنه قبيح أو رذل ، ونحكم على القصيدة بحسب تبعيتها لأحد هذين النوعين ؛ لأننا بذلك نحكم عليها بحسب مفهوم سابق لهذه الموضوعات . ولكن يجب أن ينصب الحكم على الشيء كما هو في القصيدة لا كما هو في ذاته قبل أن يتناوله الشاعر . ولسنا نستطيع أن ننبا بأن الشاعر لا يستطيع أن يخرج قصيدة صادقة من شيء كان بالنسبة إلينا رديئاً .

ونزعة المشككين هذه تؤدي بهم — شاموا أو لم يشاموا — إلى تضحية الكثيرة في سبيل القلة ؛ لأن الكثرة تحكم على الموضوع أولاً فتعطى العمل الفني قيمته بعد الحكم على الموضوع ، وقليلون من يعتبرون الناحية الفنية وحدها في هذا العمل . ويعتقد برادلى أن جزءاً كبيراً من النزاع ينشأ من الخلط بين المادة والصورة ، وبين الموضوع والقصيدة . فالشكلى formalist المتطرف يلقى الحل كله على الصورة ، لأنه يظن أن نقيضها هو الموضوع . ويعضب القارئ العادى ، ولكنه يقع نفس الخلطة ، ويعطى الموضوع الأفضلية التى ترجع في الحقيقة إلى المادة Substance . ويوضح برادلى ذلك من عبارة لبعض النقاد يقول فيها : : إن مجرد المادة matter الشعرية . . مادامت لا تتغير فإنها تتبع القوانين القائلة إن الاختلاف بين شاعر وشاعر سيعتمد على طريقة كليهما في استخدام اللغة والوزن والقافية والإيقاع cadence .

هذا التعارض - فيما يرى برادلى - بين المادة والصورة صحيح، ولكن يبدو أن رأى القائل بأن القيمة الشعرية كل القيمة للمادة، والرأى الآخر القائل بأن القيمة للصورة، كلاهما خاطئ، أو كلاهما لغو. فهما يفترضان فى العمل الفنى جزئين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يدركهما مستقلين، فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر فإذا قرأنا هذه العبارة « الشمس دافئة، والسماء صحر، فإننا لا نتمثل صورة الشمس الدافئة والسماء الصحر، فى ناحية، منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة، ومن ناحية أخرى. ولأننا كذلك نتمثلها جنباً إلى جنب، ولكننا نتمثل الواحدة فى الأخرى. فالصورة والمحتوى شىء واحد من وجهتى نظر مختلفتين، وهما بهذا المعنى متحدان فإذا سئلت عما إذا كانت قيمة القصيدة تقع فى المادة التى يمكن الحصول عليها بتحليل القصيدة أم فى الصورة التى يمكن الوصول إليها، والتى تقوم بنفس الطريقة - يكون جوابك. «إنها لا تقع فى هذه ولا فى تلك، ولا فى أى تضائيف بينهما، ولكن فى القصيدة، حيث لا نجد هما،

وقد فرق برادلى من قبل بين الموضوع والقصيدة وهنا يكون من المعقول أن نسأل فى أيهما تقع القيمة. والجواب عن ذلك هو: فى القصيدة. والقصيدة هى الصورة وهى المحتوى. ولا انفصال بين هذين، كما أنه لا انفصال بين الصوت والمعنى فى اللفظ. فالقصيدة ليست معنى حتى نسأل أنفسنا ماذا يريد الشاعر أن يقول. إنه أراد أن يقول شيئاً وقاله، فهو يعنى ما يقول، ويقول ما يعنى، وهذا الذى يقوله ويعنيه لا يرضى خيالنا بحسب بل وجودنا الكامل، ذلك الشئ الذى فى داخلنا وفى خارجنا، والذى هو فى كل مكان: يجعلنا يبدو

كما لو كنا نضم أجزاء من حلم

قسم منها صحيح، وقسم

يطرق ويخفق في القلب^(١)

هكذا يعرض لنا برادلي قضية الشعر للشعر ، فإذا بها تقوم على ثلاثة مبادئ تلخصها في :

- ١ - أن التجربة غاية في ذاتها .
- ٢ - أن قيمتها الشعرية كاملة فيها وهناك قيم أخرى ثانوية وليست قيمًا شعرية .

٣ - أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية وتثير هذه المبادئ ألوانًا من سوء الفهم هي :

- ١ - أن الشعر والخير متناقضان ، ولا تناقض بينهما ، لأن الشعر نوع من الخير الإنساني .

- ٢ - أن الصلة بين الشعر والحياة مقطوعة . والصلات بينهما كثيرة .
- ٣ - أن المادة والموضوع لا يعدان شيئًا ، وأن الصورة هي كل شيء . وهو موضوع نزاع خطير بين الشكليين والعامة .

وقد جاء هذا الفهم السيئ - فيما رأى برادلي - نتيجة للخلط بين بعض المفاهيم . ولذا يلزم الالتفات إلى :

- ١ - التفريق بين الموضوع والمادة . فليس بالموضوع هو المادة ، ومن ثم لا يكون الموضوع مقابلًا للصورة حتى يعنى البعض بالموضوع والبعض الآخر بالجانب المزعوم أنه يقابله وهو الصورة .

- ٢ - أن الموضوع خارج القصيدة ، فالموضوع يقابل القصيدة ولكن من حيث هي كل

- ٣ - أن الفصل بين المادة والصورة لا يتفق وطبيعة الفن ، الأمر الذي يتورط فيه الشكليون حين يعطون القيمة للصورة . فالمادة والصورة بمنزلة جتان ، ولا يمكن أن تكون القيمة للصورة وحدها .

- ٤ - أن العامة يتورطون (كما رأينا في الفقرة ١ -) في الخلط بين

الموضوع والمادة ، فيجعلون القيمة للموضوع على أساس أنه المادة ، ولا يمكن أن تكون القيمة للمادة ، لأنه لا تقابل بين الصورة والمادة ، بل هما متحدتان .

هـ — أن التقابل الحقيقي بين الموضوع بما هو شيء خارج القصيدة ، والقصيدة من حيث هي كل ، مادة وصورة . وعندئذ تكون القيمة الشعرية حقاً للقصيدة وليست للموضوع .

ونحسب أن هذا البيان للمذهب قد وقف بنا عند مشكلاته الأساسية . ورأينا كيف انتهت بنا مناقشته إلى أن موقف الشكليين وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفني بحسب موضوعه) كلاهما خاطيء لأنه يتنافى مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفني . ولذلك نجد أن هذه النظرية ، نظرية الفن الفن ، لم ينظر إليها البتة في التقاليد النقدية الأساسية من حيث هي تصور كاف لطبيعة الفن في أحسن حالاته (١) ، وكذلك لا يكون أهم نقد يوجه إلى هذه النظرية هو بعدها عن الأخذ بمبدأ الجدية في الفن ، وعدم تقديم الخدمات الأخلاقية والتعليمية للمجتمع ، كما يمكن أن ترى النزعات الاجتماعية ، ولا هو عدم تقديمها الغذاء الروحي ، كما يمكن أن ترى النزعات الرومنطيكية والصوفية ، لأن هذه النزعات يمكن أن تنهم كذلك بدورها بأنها ليست تصور طبيعة الفن تصوراً كافياً . ولكن النقد الذي يوجه إليها هو النقد الفني الذي يعتبر طبيعة الفن قبل كل شيء . ويصور لنا ذلك جريرين في قوله : « والذي ينبغي النزاع فيه في عصر الانحراف الحضاري كمعصرنا هو محاولة إرجاع الفن إلى مجرد الجمال الشكلى ، واعتبار إنتاج مثل هذا الجمال والاستمتاع به ليس غاية في ذاته (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتباره الغاية الوحيدة كذلك ، أو ربما الغاية الرئيسية ، من الفن . وكما أن العالم الحق مهما كان ميله عظيماً إلى الصرامة المنطقية ، لا يمتنع أبداً بمجرد اللعب بالمفاهيم والقضايا بحسب قواعد المنطق ، ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة

علمية - فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق ، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذى يستطيع هو وغيره أن يحدثوه ، لا يبنى دائماً أن يكون مجرد مبدع للجمال ، ولكنه يحاول دائماً أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى . وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية لحسب ، بل تتضمن كذلك الاتصال بالعالم الواقعى ، بحوادثه الزمكانية spatio-temporal ، فكذلك الحقيقة الفنية ، لا تتطلب وجود الجمال الشكلى لحسب ، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنسانى^(١) .

ومهما يكن من أمر النقد الذى يوجه إلى هذه النظرية فالذى يعنينا هو أن نتمثل دعوتها فى وضوح حتى ننظر فى ضوءها إلى أى مدى يصور لنا الأساس الجمالى فى النقد العربى هذه النظرية .

* * *

الأساس الجمالى فى النقد العربى ونظرية «الفن للفن»

١ - لابد أن نبدأ من بداية وسنبدأ هنا بذكر حقيقة عامة هى أن الأربسك فن زخرفى عربى يتضح فيه الروح العربى العام فى الفنون . وهذا الفن مثال للعناية بالجمال الشكلى الذى لا يتضمن حقيقة تعليمية أو غاية أخلاقية ؛ فهو مثال واضح للجمال الحر الذى قال به كانت . وربما لا نجد مثالا أصدق من هذا المثال فى التعريف بالجمال الحر . ولكن هذا الجمال يتحقق بصورة موضوعية فى الزخرف ، فهو جمال موضوعى يمكن إدراكه والاستمتاع به ولكن عن طريق الحواس .

وقد عرفنا من قبل العناصر التى تكون الجمال فى هذا الفن فإذا بها هى العناصر التى تشترك فى جمال الفن القولى كما درسها النقد العربى وفصلنا هاتحت عنوانى « الإيقاع ، ود العلاقات » . فمل معنى هذا أن الفن القولى عند العرب

يقوم على أساس من فكرة الجمال الحر الكائني ، ذلك الجمال الذي يكون في الشكل ولا يستهدف غاية سوى المتعة الجمالية ، ولا يعطى مفهوماً ، ويكون هذا الفن بذلك ممثلاً لفلسفة الشكليين ومذهب د الفن للفن ؟

طبيعي أن العرب لم يعرفوا كانت ولا الشكليين ، ولكن كان لهم فن يتفق في كثير من أسسه مع الأسس التي قام عليها ذلك المذهب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وهنا نلحظ أول فرق عام بين الطرفين ؛ فذهب د الفن للفن ، كما رأينا كان نتيجة لتطور فلسفي ضخم يمكن أن نحدد بدايته الواضحة بكائنات . فهو إذن مذهب قائم على أساس فلسفي مدروس . أما الفن العربي فلم يكن نتيجة لمثل هذه الدراسة الفلسفية المنظمة ، بل نستطيع أن نقول إنه كان تعبيراً مباشراً عن الروح العربي . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن فلسفة كانت الجمالية يمكن أن تتخذ أساساً لذلك المذهب عند الغربيين ، في حين أننا نكاد لا نجد ذلك الأساس الفلسفي الذي تبدأ عنده النظرية العربية ، لأن هذه النظرية لم توجد مستقلة في الفكر العربي عن ميدان الإبداع الفني . فالفنان العربي هو الفيلسوف وهو المنتج في الوقت نفسه . ولا تتحدد نزعته إلى الجمال الحسي في الشكل بفلسفة معينة لفيلسوف معروف ، لأن هذه النزعة قد تمثلت في إنتاجه الفني قبل أن يوجد الفيلسوف العربي والفلسفة العربية . ويوم وجد الفطر الفلسفي في مشكلة الجمال جاء مؤيداً للنزعة العامة السائدة في الفن العربي منذ القدم ، ولم يأت ليضع أساساً فلسفياً لنظرية جمالية جديدة يتبعها فيما بعد بعض الفنانين فيكونون مدرسة أو مذهباً مخالفاً للقديم . وقد رأينا فلسفة الغزالي الجمالية تتفق مع ذلك المذهب السائد ، ونذهب إلى عدم خلط النافع والخير من حيث هما غايتان بالذيد . ورأينا كيف تتفق هذه الفلسفة مع نظرة النقاد والشعراء أنفسهم منذ وقت مبكر . وإذن فلا يمكن أن يتخذ الغزالي أساساً لذلك الانحياز الفني عند العرب كما اتخذ كانت عند الغربيين ، رغم أن نظرية الفيلسوفين في الجمال متشابهة . وبعبارة مجمل نقول : إن نظرية الفن للفن

أساسية وطبيعية في الفن العربي ، لافي الفن التصويري فحسب بل في الفن القولي كذلك . وربما كانت كذلك في فن الموسيقى العربية ، في حين أنها تصور فترة بعينها في تاريخ الفن الغربي، جاءت نتيجة تطور فكري في فلسفة الجمال .

٢ - وقد عرفنا من قبل كيف انتهى مفهوم الأدب عند العرب إلى أنه صناعة . ولا حاجة بنا إلى تكرار ذلك هنا وهذه الصناعة كان لها عناصرها التي تولى علم البيان تفصيلها وشرحها، وأخذ النقد الصرف على عاتقه مهمة كشف هذه العناصر في العمل الأدبي والحكم عليه بحسبها . ومعنى هذا أن عناصر الصناعة هذه هي العناصر الفنية التي يعتمد عليها جمال العمل الأدبي . وهي عناصر موضوعية محقة في هذا العمل وقائمة فيه . وقد انتهينا من ذلك إلى أن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال في الشكل دون المحتوى وهذا الاتجاه العام كان نتيجة طبيعية لاحتفال العرب بالصناعة . ولكن كشف هذا الجمال الموضوعي ليس يسيراً يستطيعه كل إنسان، وإنما يستطيعه ذو الخبرة الجاهلية ، أي الذي يعرف كيف يكشف عن عناصر الجمال الشكلي في العمل الأدبي . ولم يدخل في اعتبار الناقد الموضوعي محتوى العمل الأدبي، على أساس أن المحتوى يتصل بشيء آخر سوى الجمال ، وأنه بما هو معنى من المعاني لا يكون لصاحب هذا العمل فضل فيه ، لأن المعاني ملقاة في الطريق لكل إنسان ، وليس المعنى هو الذي يبين مزية أديب على آخر ، بل الصورة التي يتناول فيها هذا المعنى هي كل شيء .

ولما كان العمل الأدبي عملاً حسيّاً فقد انصرف أغلب النقد إلى الشكل وجمال الشكل ، ذلك الجمال الذي نلسه بالحراس فتلتذ منه الحواس . وبكفي العمل الفني أن يؤدي إلى قارنه هذه اللذة، وهي لذة كإقلانا مجردة عن أي غاية، وإيست تخاطب بمنفعة أو خير كما قال الغزالي فالمعاني معروضة للشاعر ، وهي المادة التي تحتاج إلى صورة، ومهمته الفنية هي أن يكون هذه الصورة ولكن على أن تكون قد توافرت لها شرائط الجمال الشكلي . فإذا وفق إلى هذه الصورة فقد أدى مهمته، ولا عليه بعد ذلك إن كان المعنى الذي صور له قيمة

أو ليست له قيمة ، مادام قد أحسن تصويره . أليست هذه هي نفس النظرة التي رأيناها من قبل في النظرية الغربية تقول : ليس ما يقوله الشاعر ذا بال ما دام قد أحسن القول ؟ ولا بأس هنا من تكرار عبارة قدامة : « وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ؛ كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته » فهذه العبارة تصور في قوة ووضوح مذهب الشكليين الذين يجعلون الجمال في الصورة ولا يعنهم المحتوى في شيء .

وحجة قدامة هنا هي نفس الحجج التي قدمها الشكليون من قبل وهي :
١ - أن المعاني لا قيمة لها أصلاً في العمل الأدبي ، فليست المعاني إذن قيماً شعرية أو لنقل فنية .

٢ - أن هذه المعاني قد تكون في ذاتها رديئة ، أي قبل أن يتناولها الشاعر ويصوغها في شعره ، ولكن مهمة الشاعر هي أن يحسن صياغتها وأن يخرجها في صورة جميلة . فإن وفق إلى ذلك . ترى هل نرفض هذه الصورة الجميلة لأنها تحتوي معنى رديئاً ؟ هل نرفض قطعة الأثاث حسنة النجارة جميلة الشكل لأننا تبيننا أن نوع خشبها رديء ؟ النظرة الجمالية الصرفة تقول في الجواب : لا ، بطبيعة الحال .

٣ - أن المعنى العظيم ليس شرطاً لأن يخرج فيه شعر رائع ؛ فقد يكون المعنى هكذا والصورة رديئة . ترى هل نقبل هذه الصورة الرديئة لأنها تحتوي على معنى عظيم ؟ النظر الجمالية الصرفة ، تقول في الجواب كذلك : لا ، بطبيعة الحال .

وهكذا يتفق دفاع الجمالين للشكليين عند العرب - وهم بصورون كما قلنا النزعة الثابتة - مع دفاع الشكليين المحدثين أنصار مذهب « الفن للفن » ، فيما يختص بمشكلة الصورة والمحتوى . فليس المعول عندهم على الموضوع أو المادة ، وإنما الجمال كله في الصورة ، في الشكل .

٤ - ولعلنا نذكر أن المبدأ الثالث لمذهب « الفن للفن » ، هو أن الاهتمام بالقيم الثانوية في العمل الفني ، سواء أكان ذلك الاهتمام من جانب الفنان

نفسه أو متذوق فنه ، من شأنه أن يقلل من القيمة الفنية التي يتمتع بها العمل .
وهذا المبدأ من الأحجار الأساسية في النظرة العربية لا بعد أن استعلنت
 فكرة الصناعة الأدبية وحددت عناصرها بل منذ وقت مبكر نسبياً فالشعراء
 أنفسهم فيما وصلنا عنهم من شعر منذ العصر الجاهلي لم يهتموا بالموضوعات
 الدينية مع أنهم كانوا يعيشون في فترة الوثنية التي كانت حرية أن تثير فيهم
 ألوانا من النشاط الفني . وقرر الأصمعي فيما بعد أن الشعر نكد باباه الشر فاذا
 أدخل في الخير لان وضعف ، أى إذا أضيفت إليه غاية غير غايته الفنية
 المحضة خرجت به تلك الإضافة إلى ضعف ؛ أى أنه يبدأ في فقدان قيمته الفنية
 يوم يحرص منشئه أو متلقيه على الناس غاية خيرة منه .

ولا تقف المسألة عند مجرد الرأى النظرى بل نجد هذا المبدأ يتخذ أساسا
 قويا من الأسس النقدية العربية فاذا بنا نجد الأحكام تطلق على الشعراء
 أو على الشاعر بناء على هذا الأساس . فليبد عند الأصمعي ليس شاعر أفحلا ،
 ولم يكن شعره جيداً . لماذا ؟ لأنه -- كما يقول الأصمعي -- كان رجلاً صالحاً .
 وجرير لا يحسن النسيب ، بل هو شاعر متخاذل ضعيف ، فليس لشعره
 ما لشعر عمر بن أبي ربيعة من نوبة بالقلوب وعلوق بالنفوس . تحكم بذلك
 على جرير السيدة سكينة أو جاريته . لماذا ؟ لأنه -- كما قيل -- عفيف .
 وعمر بن أبي ربيعة لشعره هذه الصفات المحببة رغم أنه دماصى الله عز وجل
 بشعر كما عصى بشعر ابن أبي ربيعة .

هذه الأحكام وكثير مثلاً يؤكد لنا أن استهداف غاية خيرة فى الشعر
 كان يحط من قدر الشعر والشاعر ، لأن العرب لم يجمعوا مهمة الشاعر
 الوصول إلى الغايات الخيرة . وفقدان هذه الغايات فى الشعر لا يمكن عندهم
 أن يتخذ أساساً للحكم على الشاعر بالرداءة أو التأخر ؛ وإلا فاذا يكون أمر
 شاعر كإبي نواس ومدرسة المجون بعامة ، والشعراء الجاهليين والشعراء
 الذين شهد عليهم بالكفر ، وكعب بن زهير وابن الزبير ومن تناولوا
 رسول الله (ﷺ) بالهجاء ؟ هل تلقى أسماؤهم وتحرق دواوينهم لأنها

لم تستهدف خيراً؟ يجيب القاضى الجرجاني بأن لا ، لأن الأمرين متباينين. وإذن فيستوى أن يتناول الشاعر في شعره موضوعاً خيراً أو غير خير، وربما كانت الموضوعات غير الخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعري عند العرب. ولا يرفع من قيمة القصيدة أن تستهدف الخير ، بل شأن هذا أن يقلل من قيمتها الشعرية .

والشعراء كذايون (١) ، فهم - بحسب نص القرآن - يقولون ما لا يفعلون. ولكن ليس الصدق بما يرفع قيمة الشعر والشاعر ، فليس الشاعر مطالباً بأن يكون صادقاً أو يقدم للناس في شعره مثلاً للصدق ، فليست هذه مهمته الفنية ، وإنما مهمته أن يحسن الكلام فحسب ، وأما الصدق فن صفات أناس غيره ؛ تختلف طبيعة عملهم عن عمله ، هم الأنبياء . فإضافة الصدق إلى الشاعر لا تخلق منه شاعراً ممتازاً ولا تكسب شعره قيمة ، بل ربما تخلفت به ، في حين أن الكذب يحسن منه . وهذه ولا شك مبالغة في إقصاء الغايات الأخرى غير الغاية الفنية الصرفة عن ميدان الشعر ، وفصل القيم الأخرى عن القيمة الجمالية الصرفة في العمل الفني . وعلى هذا الأساس كانت الأغلبية - فيما يروى المرزوقي - تصدر عن هذا المبدأ : « أحسن الشعر أ كذبه » ،

٤ - وقد رأينا برادلي يهتم بالتفريق بين المحتوى أو الموضوع وبين المادة والصورة في القصيدة ، على أساس أن المادة والصورة منفصلتان وهو في هذه الحالة يعطى القيمة للقصيدة لا للموضوع ولا للصورة. ولم ينف هذا عدم الفصل بين المادة والصورة ، والنظر إلى الصورة وحدها مستقلة عن المحتوى على أساس أن الجمال يتركز فيها وحدها .

وقد وقف هذا الموقف عبد القاهر الجرجاني والحق إن موقف الجرجاني يبدو للنظرة الأولى غريباً أو متناقضاً ؛ فهو في مكان يأخذ بمبدأ الصناعة ، ويذهب إلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والوصفاة ، وأن سبيل

(١) الشعر عند يكون عمل كذايين محترفين ، وعند سدنى خداع ماهر . راجع

المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب ، يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور . . كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، لم يكن هذا تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معنى ألا يكون هذا تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . معنى هذا أن الجرجاني لا يعطى الأهمية للمعنى (للمادة المصنوعة) بل للصياغة أو لنقل الصورة والمفاضلة بين الشعر على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية ؛ لأن المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر ، بل تحددها الصورة . وفى موضع آخر نجده يعطى الأهمية للمعنى ، أو بعبارة أدق لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى ؛ فالألفاظ بغير المحتوى ، أى الألفاظ فى ظاهرها لا قيمة لها ، إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الحواس ، وعمل الحواس واحد عند الجميع ولذلك يربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى .

هذا هو التناقض الظاهر فى موقف عبد القاهر . فإذا نحن نظرنا إليه على أساس التفرقات التى رسمها برادلى لم نجد تناقضا ، لأنه سيدور فى الحالة الأولى كما لو كان يفرق بين الموضوعات والشعر (المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر) ، فتكون المعانى فى هذه الحالة يقصد بها إلى الموضوعات وهو فى ذلك يتفق مع برادلى . ويبدو فى الحالة الثانية كما لو كان يمزج بين الصورة والمحتوى ، أو بين اللفظ والمعنى (لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى) فيكون المعنى فى هذه الحالة يقصد به إلى دلالة اللفظ ، وهو فى هذا المزج يتفق تماما مع برادلى . وعندئذ يزول التناقض الظاهر فى موقفه ، لأنه يهتم بالشعر صورة ومادة ، فيجعل له القيمة ، ولا تعنيه الموضوعات ؛ لأن قيمتها فى ذاتها ليست قيمة شعرية .

وهكذا يمكن فهم موقف عبد القاهر . فهو لا يريد أن يجعل الشكل المحض ، الشكل الجامد ، هو موطن الجمال في العمل الفني ، بل هو يضم إلى هذا الشكل الروح ، وينفخ فيه من الحياة فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة في الأدب لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التي تمتزج بالروح ، فهي صنعة واسكنها حية .

وبهذا يقدم إلينا الجرجاني الفهم المعتدل لمذهب « الفن للفن » كما تتمثله في فهم برادلي ، فلا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل يمتزج بها . وبذلك يكون المذهب في تطرفه واعتداله ، أو في مفهومه الخاطيء ومفهومه الصحيح ، قد تمثل عند العرب ، قائماً على أساس من اعتبار الجمال من حيث هو خصائص موضوعية تتمثل في الشكل ، وتتلقى بالحواس فتتمتعها ، ويكفيها غاية أن تتمتعها أما هذه الخصائص الجمالية الموضوعية فقد تمثلناها من قبل في فصل سابق ، تحت المفهومين العامين « الإيقاع ، والعلاقات » . وقد رأينا مذهب « الفن للفن » ، يعنى بالإيقاع ، لأن قوانين الإيقاع في الحقيقة تتصل بالعناصر الحسية والموضوعية في الصورة الجميلة . وعودة إلى هذا الفصل أوضح لنا كيف كانت عناية العرب بتوفير قوانين الإيقاع في الشعر كبيرة ، ولا غرو ، فهم كما رأينا يميلون ويميل معهم النقاد ميلاً واضحاً إلى مذهب « الفن للفن » .

خاتمة

والآن - وقد وصلنا إلى هذه المرحلة من بحث موضوعنا - ينبغي أن يجعل التحقيقات التي سبق عرضها مؤيدين فيها بعض الآراء أو مخالفين ، وأن نقف عند التصورات الجديدة التي ارتأيناها ، سواء منها ما يقف عند المشكلات الجزئية أو الفرعية وما يتصل بالمشكلات الكبرى . وأبادر هنا فأذكر أن عامل الاقتصاد في المكان كان له أثر كبير على أسلوب هذا البحث ، فخرج في أغلب الأحيان مضغوطاً ، ليست فيه الساحة الكافية . ولكن الأهم من عامل الاقتصاد هذا هو طبيعة الموضوع بصفة عامة ، وطبيعة الموضوعات التي استتبها هذا الموضوع العام بصفة خاصة . فالموضوع في عمومه لا يسمح بالوقوف للبحث عن التعبير الجميل وإن كان هو موضوع الجمال . فرغم أنه كذلك - أو قل إنه من أجل ذلك - كان الميل بالعبارة دائماً إلى الصورة الدقيقة المحددة . وقد دفع بنا بحث الموضوع إلى ميادين بعيدة عن ميدان الأدب ، كميادين الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والجغرافيا وعلم الأحياء الخ وهذه ميادين لا يصلح فيها للتعبير عن الحقائق إلا الأسلوب العلمي الدقيق . وأكثر من هذا أن فلسفة النقد الأدبي ذاتها لا تستخدم إلا هذا النوع من الأسلوب . وأذكر هنا بصفة خاصة كتاب جرير « الفنون وفن النقد The Arts and the art of Criticism » . ولذلك كانت نظريات الفن والجمال من وضع الفلاسفة أو دارسي الفلسفة .

وكان لزاماً علينا - ونحن بسبيل بحث الجمال الأدبي الذي يتخذ أساساً للنقد - أي الجمال الذي يتمثل في العمل الفني - أن نعرض منذ اللحظة الأولى لمشكلة ينبغي أن يقف عندها كل باحث في فلسفة الجمال منذ بداية بحثه ، وهي مشكلة الفرق بين الجمال والاستطيقا . وهذه المشكلة حين يخضعها البحث للصورة الحسية تفتقل إلى بحث الفرق الجمالي بين الجمال الطبيعي والجمال الفني . وقد صورت هذه المشكلة في الفصل الأول ، وانضح لي أن الاستطيقا ليس هو

الجميل ، والعكس صحيح ، وأن الاستطيقا ليست هي الجمال ، والعكس كذلك صحيح ، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدان الاستطيقا ، فاختلقت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنساني .

ويرجع الفضل الأكبر في نشأة علم الاستطيقا للمدرسة الألمانية في القرن الثامن عشر . أما قبل ذلك فقد كانت هناك نظريات في الجمال ، تمثلت منذ اليونان ، منذ أفلاطون ، أو ربما رجعت إلى ما قبل أفلاطون ، كما تمثلت في الفلسفة المسيحية فيما بعد ، وفي عصر النهضة كذلك . ولكن هذه الفلسفة الجمالية كانت في أغلب الحالات تربط بين الجميل وأشياء أخرى تفهمه من خلالها ، كالمتعة والمنفعة والأخلاق والدين . وقد استبعدت الاستطيقا كل الاعتبارات العملية في محاولتها فهم الجميل ، أو بعبارة أخرى استبعدت تلك الأشياء التي تدخل ضمن طبيعة الجميل وإن كانت تتخذ أساساً لفهم الجمال والحكم على الأشياء الجميلة . واقتصر ميدان الاستطيقا على الجمال في الفن . وقد كان ذلك تضيقاً وتحديداً لميدان الاستطيقا من جهة ، ولكنه كان توسيعاً لمفهوم الجمال من جهة أخرى . ذلك أن القبيح كذلك دخل ميدان الاستطيقا ، فأصبح القبيح الاستطيق لا يختلف في شيء عن الجميل الاستطيق . وهذا ما يعبر عنه بجمال القبيح .

وقد استتبع ذلك تحقيقاً لنشأة الاستطيقا والتعريفات التي وضعها باومجارتن - وهو أول من استخدم لفظ الاستطيقا في دلالة الجديدة - وكيف أخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال منذ عهد كانت ، ومحاولات القرن التاسع عشر لضم الاستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية ، وكيف انتهت الاستطيقا - كما رأى سوريو - إلى أن أصبحت وعلم الأشكال ،

وإذا كانت مهمة النقد لا تقف عند مجرد التذوق بل هي في كمالها تمتد إلى مرحلة التقويم ، أي الحكم بالجمال أو القبح ، كان طبيعياً بناء على ما سبق من تفريق بين الجمال والاستطيقا - أن نجد نوعين من الحكم الجمالي ، نوعاً يعتبر الجمال في علاقات الشيء بموضوع الحكم بأشياء أخرى خارجة عنه ولها أهميتها

من وجهة نظر الناقد الدينية أو الأخلاقية أو النفسية... الخ ، ونوعا آخر يستبعد كل الغايات التي يمكن أن يهدف إليها ذلك الشيء ، أى يستبعد علاقاته الشخصية ، ويبحث في الشيء ذاته عن العناصر التي جعلته جميلا أو قبيحا . وقد سمينا النوع الأول من الأحكام أحكاما جمالية عامة ، ويمثلها النقد الشعبي ، وسمينا النوع الثانى أحكاما جمالية صرفاً ، ويمثلها النقد الاستطيقى ، أى النقد القائم على أساس من فهم للجمال والقبح فهما استطيقيا .

ولما كانت أحكامنا للنقدية موزعة بين هذين النوعين - النقد الشعبي والنقد الاستطيقى - فقد كان لزاما علينا أن نقف عند مفهومات الجمال والقبح التي اتخذت أساسا لهذين النوعين من الحكم . وقد تناولنا ذلك في الفصل الثانى من الباب الأول ، فتتبعنا مفهومات الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالى منذ اليونان حتى بندترو كروتشه في العصر الحاضر . وقد صادفنا بطبيعة الحال تعريفات كثيرة للجميل كما يفهمه أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وسانت أوغسطين وسانت بازيل وسانت توماس الأكوينى وليو الأسبانى ، وكثير من الإبطاليين في الفترة الأخيرة من النهضة والفلاسفة العقليون والمدرسة الألمانية وعلى رأسها باومجارتن وكانت ، ثم المدرسة النفسية في القرن التاسع عشر وعلى رأسها هربارت ولبس . . الخ ، ولم يمكن الوصول بطبيعة الحال إلى تعريف نهائى للجمال ، وازدادت الصعوبة عندما كان المفكرون يدجون القبيح في الجميل ، أو عندما كانوا يفصلون بينهما نهائيا ، ويخرجون القبيح من ميدان البحث . وقد تنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية ، أو بحسب الميادين الخاصة كالمليتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس ، تلك الميادين التي يعمل فيها المفكرون . ولذلك كان الجمال أحيانا في الأشياء ، وأحيانا في مدى موافقتها لنا ، أو هو في الخير أو النافع ، وأحيانا يكون الجمال في أرواحنا ، أو يكون هو الخاصية التي يضيفها الفنان على الأشياء بروحه التي تدرك الجمال والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع

بين الاشتات ، وهو في بعض مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله ، أو هو الكمال والتناسب والوضوح ، أو ربما كان ما يمتعنا بمجرد تأمله ، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة ، وأحياناً يكون هناك جمالان ، جمال حر هو الجمال الصرف ، وجمال بالتبعية . وقد يكتفى البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشيء المفهوم . وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق . وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية في الكائن الحي . أو كمال الحرية للكائن الحر . الخ

وفي ضوء التعريفات والمفاهيمات الكثيرة للجمال كما تمثلت لنا في تاريخ الوعي الجمالي رحنا نصنف هذه التعريفات بحسب اتجاهها إلى فهم طبيعة الجمال فوجدناها تنقسم بدياً إلى مجموعتين ، مجموعة تعرف الجمال تعريفاً عاماً ، ويقام على هذا التعريف نقد (أى أحكام جمالية) هو النقد الذى سميناه بالنقد الشعبى ، ومجموعة تعرف الجمال فى ذاته المستقلة ، وتبحث طبيعته وقوانينه الخاصة الثابتة ، ويقوم على ذلك نقد (أى أحكام جمالية صرف) هو النقد الذى سميناه بالنقد الاستطيق . وفى النقد الشعبى تدخل اعتبارات خاصة فى الحكم على الجميل ؛ اعتبارات ليست تكون جزءاً من طبيعته ، ولكنها اعتبارات مرجعها إلى ذات الناقد . وفى النقد الاستطيقى تستبعد كل هذه الاعتبارات الشخصية الخارجية الخاصة بالناقد ذاته . ولا يبحث فى الجميل إلا عن العناصر المحققة موضوعياً فيه ، التى اشتركت فى إعطائه ذلك الوصف ، والقوانين العامة التى تمثلت فى ذلك الجميل . وقد انتقل بنا ذلك التقسيم فوراً إلى مشكلة الذاتية والموضوعية فى الحكم الجمالى ، فالمجموعة الأولى من الأحكام تمثل الذاتية ، والمجموعة الأخرى تمثل الموضوعية .

وقد مضينا فى الفصل الثالث من الباب الأول إلى تصوير آراء القائلين بالذاتية ، سواء من المفكرين والأدباء كما صورنا آراء الواقفين فى الجانب المناظر . وموضوع المناظرة كثيراً ما يخلق فى بعض النفوس الميل إلى الحل الوسط . ولذلك وجد من يأخذ بأن جمال الأشياء الحسية يكمن لافى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ذاتها ولكن فى نقطة التقاء معينة من إنتاج الطرفين

وإن كانت في ذاتها ليست عقلية ولا طبيعية . أما نحن فقد ارتضينا - بحسب خططنا العامة في هذا البحث - رأى جورج إدوارد مورفي أن الشيء يعد جميلاً إذا اشتمل على صفات من شأنها أن تجعله جميلاً . ولكن هذه الصفات ليست بطبيعة الحال كل صفات الشيء . والذي يحكم على الشيء بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التي عرفها فيه ، دون أن تثير في نفسه أى عاطفة نحو الشيء . وهذا يختلف عن الحالة الأخرى التي يرى فيها الشيء جميلاً ، لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ، ولكن لأن للشيء من حيث هو كل (أى بجميع صفاته) قد أثار في نفسه عاطفة أو شعوراً ، فهو عندئذ لا يعرف شيئاً بشأن هذا الشيء ، وإنما هو يشعر بشيء فإذا حكم عليه بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار في نفسه إزاء هذا الشيء .

وقد اتجهت مجموعة المفهومات والتعريفات التي أطلقت على الجمال لتصور النزعة الذاتية إلى البحث عن مضمون الشيء أو فائدته ، وارتبط جمال الأشياء بهذا المضمون أو الفائدة كما اتجهت مجموعة المفهومات والتعريفات التي أطلقت على الجمال لتصور النزعة الموضوعية إلى البحث في العناصر البنائية الشكلية والقوانين التي تتحكم في الشكل ، وارتبط جمال الأشياء بهذه العناصر والقوانين حتى أصبحت الاستطيقا هي علم الأشكال كما رأينا . وهنا انحورت المشكلة إلى صورة أخرى ، فظهرت في ذلك الخلاف المستفيض الذي لم ينته بعد حول القيمة المعطاة للعمل الفني ، هل هي للمحتوى (سواء أكان فكرة أم شعوراً) أم للصورة . وقد أرجأنا بحث هذا الإشكال إلى الباب الأخير لأهميته بالنسبة لدرس النقد العربي بصفة خاصة والنقد الأدبي المعاصر بصفة عامة . وانتهينا إلى اعتبار أن الحكم الجمالي بمعناه الصحيح (الاستطيقى) هو ما انصب على الصورة . وأنه بمعناه الأعم هو ما انصب على العمل من حيث هو كل .

ثم كان طبيعياً - وقد انتهينا إلى أن الأحكام النقدية تنقسم بين الذاتية

والموضوعية - أن تبرز مشكلة الذوق لتواجهنا ؛ فالشائع أن أحكام الناس النقدية تختلف لأن أذواقهم مختلفة ، وبذلك يكون الذوق ذاتياً صرفاً ، أى يمكن خلف ذلك القسم من الأحكام الجمالية الذاتية. ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر ، وعندئذ يكون الجمال نسبياً ، أم أن فى الأشياء جمالا لا يختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق ، وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أ أو قبح القبيح ؟ وبعبارة أخرى موجزة : هل يختلف الذوق لسبب فى الشيء المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه ؟ وقد انتهينا من بحث هذه المسألة إلى تقرير نوعين من الذوق ، الذوق بمعناه العام ، وهو الذى يختلف بين الناس ، وتعدد لذلك الاختلاف الأسباب (كضعف الحواس أو فقدان بعضها أو ضعف الملائكة العقلية .. الخ) والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحث فى العمل الفنى ويكاد يظلم باتفاق بين الجميع كما نظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام. والذوق بمعناه العام هو الذوق الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر ، أو ينبغي أن يظفر ، باتفاق بين الناس ، لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية ، على حين أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة. الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية . هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصياً أو فكرياً ، وبالأراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لجذسه . الخ ، وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشيء . وقد كان طبيعياً أن يسلمنا ذلك إلى تصوير الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقدية الذاتية ، وتلك الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقدية الموضوعية . وقد صنفنا هذه الأسس جميعاً على هذا النحو .

(١) أساس المنفعة : هل الجميل هو النافع ؟ وتختلف الآراء فيه

يؤكد وبعضها ينفي ، ولكل من الجانبين حججه . وكان رأينا مع البعض الذى لا يشترط النفع فى الجميل . وقد يقال البعض (رسكن) فيذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد جماله .

(ب) الأساس التعليمى : وهو أن يتطلب الناقد من الفنان أو الأديب أن يعلمنا شيئا من خلال عمله الفنى . فيكون تعليمه لنا هو الأساس والجوهر ، أما المتعة فتأتى تالية لذلك ، لأنه يمتعنا من خلال تعليمه . والرأى المقابل يقلب القضية رأسا على عقب ، وقد مضينا مع القائلين بأننا من خلال استمتاعنا بالعمل الفنى نتعلم مما فيه من خبرة وتجربة .

(ج) الأساس الأخلاقى : وهو أخلاقى فى بعض الأحيان ودينى فى بعضها الآخر . ومنشأه أن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . فن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئا منظما فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن ما يكفى لأن يلبي الرغبة يسمى طيبا ، ولكن ذلك الذى يمتع فهمه يسمى جميلا .

وقد لاحظنا أن الأسس الثلاثة السابقة ترجع إلى اليونان ، وكان اهتمامهم بالفن المسرحى سببا فى اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . ولم يعرف العرب — فيما هو شائع — فن المسرحية ؛ فهل معنى هذا أنهم ان يقيموا فى تقدم وزنا للقيمة النفعية أو التعليمية أو الخلاقية ؟ وسيأتى جواب ذلك عند فحص ذلك النقد .

(د) الأساس التاريخى : ويظهر فيه التأثر بعاطفة حب القديم والحكم على السابقين من خلال هذا التأثر ، وتفضيل ما جاءوا به — كأننا ما كانت قيمته — على مايجىء به المحدثون . وتقوم المؤثرات الشخصية بدور كبير كذلك فى بناء هذا الأساس ، فيصدر الحكم على الشيء بناء على ماسميناه دسمته ، التاريخية

(هـ) الأساس الاجتماعى : وهو يمثل المرحلة الثالثة فى تاريخ الاستيقا

العام ، وهى استطبيقا المشاركة الوجدانية الاجتماعية ، ورائدها هو جويو .
أما المرحلة الأولى فكانت استطبيقا المثال ، ورائدها أنلاطون ، والمرحلة
الثانية هى مرحلة استطبيقا الإدراك الحسى وعلما كانت . وهذا الأساس
يربط بين الفن والحياة فى شتى مظاهرها ، ويؤكد أن للفن غاية . ومن ثم فهو
يختص بالأسس السابقة جميعاً . وهذه الأسس جميعاً تهتم بالمحتوى وتعطيه
المكان الأول . أما الشكل فلا توليه كبير عناية . ولذلك كانت الأحكام التى
تقوم عليها ذاتية نسبية .

(و) الأساس النفسى : إن حالة متلقى العمل الفنى النفسية تؤثر فى
إقباله أو تفوره من هذا العمل ، وتحدد بالتالى حكمه عليه ، إذا هو انتقل
من مجرد مرحلة التلقى والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم . والأساس النفسى
أساس ذاتى بطبيعة الحال . وانتهى بحث هذا الأساس إلى تصنيف الناس
بحسب موقفهم من العمل الفنى نتيجة للإنجارب التى بدأها به Ballough
فى معمل علم النفس بكمبردج . وتقوم نظرية الترابط بتقديم التفسيرات
اللازمة لموقف النوع الربطى الذى يربط بين الشئ ، وموضوع الحكم وأشياء
أخرى خارجة لها صلتها بنفس الناقد ، والنوع الآخر الذى يصدر حكمه
نتيجة للمشاركة الوجدانية أو الاتحاد الفنى ، ثم النوع الذى ينقل الأشياء
الخارجية إلى الشئ موضوع الحكم ، وهو النوع التشخيصى . والحال أنه فى كل
هذه الأنواع لا ينصب الحكم على الشئ بقدر ما يصور حالة الناقد النفسية .
وقد قدم فرويد مفهوم الجنس من حيث هو عامل مسبب للنشاط والتذوق
الفنى ، وتقدمت المدرسة التطورية بمبدأ اللعب . وقد ظهر نتيجة لذلك النوع
الفسىولوجى أو الذاتى .

وخلاصة كل ذلك :

١ — أن النقد القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جمالياً
بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام ؛ لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم ،
أى القول بالجمال والقيح .

٢ - أن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصوره المختلفة ليس جماليا بالمعنى الدقيق ؛ لأنه لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

٣ - أن النقد القائم على أساس تأثيرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالى البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية ، والحكم عليها حكم ذاتى

(ز) الاساس الجمالى البحت : قدم إلينا تصنيف علماء النفس نوعا آخر سمي الصنف الموضوعى ، وهم الذين يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها لازمة تميزه عن الأشياء العادية . وفى العمل الفنى تصبح هذه العناصر غاية فى ذاتها . وهنا نجد ميدانا فسيحا لنشاط النزعة الشكائية (الفورمالزم) وهى تربط بين تلك العناصر وبين النظام الذى فى الطبيعة وفى عقولنا على السواء .
ويجمع هذه العناصر قانونان عامان :

(أ) الإيقاع : ويشتمل على : النظام والتغير والتساوى والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار .

(ب) العلاقات : وهى نوعان : علاقات تتم فى وقت معاً وعلاقات تتتابع فى الزمان . وإدراك العلاقات فى الصورة هو كهدف فى الواقع عن عناصر جمالاتها .

حتى إذا ما انتهينا من ذلك القسم النظرى من البحث ذهبنا إلى النقد العربى ندرسه فى ضوء ماسبق من بحث . وكانت محاورنا الأساسية فى الباب الثانى هى تصنيف الأحكام النقدية فى الكتب العربية بحسب الأسس التى سبق أن صورناها فى الباب الأول . وكان لزاما - قبل أن نقوم بهذه العملية - أن نتصور مفهوم الجمال عند الشعراء والمفكرين والنقاد العرب قبل أن نفحص أحكامهم النقدية . وقد أفردنا لذلك الفصل الأول ، وانتهينا فيه إلى أن مفهوم الجمال عندهم جميعاً أنه إدراك حسى ، فالحواس هى التى تدرك الجمال فى

الجميل. وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة . ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع محساً فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال العكلي الذي يتأدى إلى الحواس فبذلها أو يؤذيها . وكان قصارى العمل الأدبي الناجح أن يحدث هذه اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد الشكلية التي تجعل الشكل جميلاً ، وأصبحت هي قواعد الصنعة الأدبية والذين اهتموا بالتأمل كالأمدي، أو الحرية كالفاضي الجرجاني، أو الفكرة كعبد القاهر الجرجاني ، لم يخرجوا من قيود الصنعة ، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة ، فحفظوا من وطأة هذه القيود ، وبعثوا في تلك القواعد شيئاً من الروح وبعد أن اتضح لنا مفهوم الأدب ومفهوم الجمال، هنونا نفحص الأحكام النقدية بناء على الأسس الذاتية والموضوعية السابقة ، فانهينا إلى عاماتى :

(١) أساسا المنفعة والتعليم : اختار بعض الناس شعراً وفضلوه لأنه مفيد في التربية والتأديب .. الخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة في النقاد والشعراء على السواء .

(ب) الأساس الأخلاقي (والديني) : لم يستجب الشعراء ولا النقاد للنزعة الأخلاقية أو الدينية ، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الأدب . ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط فيما عدا قبايل من شعراء الصدر الأول للإسلام .

(ج) الأساس التاريخي : وقد تمثل في بيئة بذاتها هي بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، الذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد ، لافئته ولكن لمجرد قدمه .

(د) الأساس الاجتماعي : خضعت القصيدة العربية في شكلها لاعتبارات اجتماعية ، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتمى إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفني ، ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين :

العامة والخاصة ، فكان هذا الانقسام سببا في معارك أدبية انتهت بالتفريق بين الطرفين . وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى : وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى ، لاهن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال ، ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

والشعر عند العرب صناعة ، والجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى ، وهو فى الفن أكمل منه فى الطبيعة ، وإن كانت هذه القوانين فى ذاتها قوانين طبيعية . ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالى الصرف ، الأساس الذى يهتم بجمال الصورة الأولى . وهم فى بحثهم عن هذا الجمال الموضوعى قد كشفوا عن الأساسين المشتركين فى كل الفنون الإيقاع والعلاقات ، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة ، ثم اتخذوا منها أساساً للنقد ، للحكم بالجمال والقيح ، وهم فى ذلك كانوا انقاداً لاستطيقين بالمعنى الصحيح . ثم جاء دور التفسير لهذه المواقف الجمالية التى تمثلت لنا فى النقد العربى .

وقد مهدنا لذلك ببحث قضية « روح العصر » وحاولنا أن نلص التوازى فى النزعة وفى الخصائص بين الفن القولى عند العرب وفن آخر من الفنون التهكميلية هو فن التصوير (الزخرفة العربية « الأرابيسك ») وكل ذلك لى نحقق أن ما انتهينا إليه من رأى فى أن النزعة الجمالية عند العرب كانت نزعة لا تقتصر على فن من الفنون الأدبية بل كانت تتمثل فى أكثر من ميدان من ميادين النشاط الروحى والفكرى ، بحيث نستطيع أن نعد هذه النزعة ظاهرة عامة . ويزيد من قوة هذه النتائج دراسة الموسيقى العربية . وعدم معرفتنا الكافية بدقائق هذا الفن العربى هو ما منعنا من اقتحام هذا الميدان . ولكن كم كان منيراً لدهشنا أن نجد المختصين فى الفن العربى ينتهون فى تشخيصه إلى نفس النتائج التى انتهينا إليها فى تصوير الفن القولى .

وفى محاولة التفسير وقفنا عند المؤثرات العامة كالببئة الطبيعية ، وحاولنا

أن نفسر في ضوء من النظر إلى الصحراء العربية ظاهرة الوحدة ، وربطنا بينها وبين الدائرة الخالدة في الصحراء ، دائرة الأفق . ومن ذلك تطرقنا إلى تفسير ظاهرة الإيجاز وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد، والتعادل والتوازن والتوازي التي عرفها النقاد والبلاغيون وتمثلت لهم في الأعمال الأدبية . وفي هذا المجال ناقشنا تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد إلى حرارة الجو . وهو رأى قال به منتسكياً . كما عرضنا الرأى الذى يرد كل الظواهر الإبداعية إلى العبقرية ، وينفى كل أثر للبيئة الطبيعية ، وهو رأى شارل برنار . ثم عرضنا لنظرية الأجتناس من حيث إنها تتخذ أساماً للتفسير كذلك . وهى تذهب إلى ما يأتى :

١ - تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً

٢ - تتفاوت درجات الرقى بين الشعوب بحسب مميزاتها العقلية والنفسية .

٣ - أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وبذلك ينشأ طرفان للتفسير فى الطرف الأول تقوم نظرية البيئة الطبيعية وفى الطرف الآخر تقوم نظرية الوراثة الجنسية . ثم يأتى الرأى الوسط الذى يجعل الإنسان نتيجة لورائته وبيئته على السواء ، على أن تظل البيئة بمثابة صمام الأمان يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر .

والوصف الذى يوصف به العقل العربى هو أنه ذو طابع تركيبى . وهذا يفسر لنا ظاهرة الإيجاز ، والعناية بالوحدة (البيت فى القصيدة) . وكذلك يوصف بأنه تغلب عليه النزعة التجريدية ، وهذا يفسر عدم عنايته بالتفصيلات واكتفاءه بالخطوط الأساسية الدالة . وبذلك تلتقى التفسيرات البيئية والجنسية الوراثية عند نتائج موحدة .

والبيئة والجنس مؤثرات داخلية . وهناك المؤثرات الخارجية، ويقصد بها العوامل الحضارية الخارجية المؤثرة فى الذوق العربى وموقفه الجمالى . وقد وجد من يقول بالدور الإيجابى لهذه المؤثرات الخارجية ومن يشك فى قيمتها بالنسبة لحياة العرب الفتية . من ذلك الشرقيون والمستشرقون . وقد (م ٢٧ - الأسس الجمالية)

صورنا آراء الطرفين من المحدثين فلما وجدنا حجج الطرفين غير مقنعة عطفنا على القدامى أنفسهم نستجليهم الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة ، وهناك وجدنا نفس الإشكال قائماً ، ووجدنا طرفين متقابلين . ومن خص كل الآراء التي وردت في هذا الموضوع — رغم اعترافنا بأنه يحتاج إلى كثير من المادة والتحقيق حتى الآن — صرنا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابي واضح في ميدان الأدب العربي ، وبالتالي في ميدان النقد ، بخاصة في المشكلات الكبرى الجوهرية في الأدب والنقد . ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك آثار غير مباشرة في بعض المشكلات الجزئية التي وقف عندها البيانويون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . وبدأ مظاهر ذلك عند قدامه بن جعفر ، ثم تفرق في القرن الرابع ، ثم تعود للظهور ، حتى تسلمها المدرسة الفلسفية ، مدرسة السكاكي فيما بعد ، فإذا بنا نجد علماء هائلاً من العلوم العربية ، ولكنه علم لا يصلح للتفاعل مع الحياة .

وبما لا شك فيه أن حديثنا عن الأسس الجبالية للنقد العربي سيثير الدهشة ؛ إذ كيف نتحدث عن النقد العربي في عصوره ومجتمعاته المختلفة . وقد دافعنا في مقدمة الفصل الثاني من هذا الباب الثالث الخاص بالتفسير عن موقفنا ، وخصنا الصعوبات الوهمية التي تبدو لمن ينظر من بعيد .

ولقد خلف لنا المجتمع العربي الجاهلي صوراً ثابتة من المثل والتقاليد الفنية . ومن ذلك النظرة إلى المرأة ، ومبدأ المروءة بما ينطوي عليه من شجاعة وكرم . هذا فيما يختص بالمضمون ، أما فيما يختص بالشكل فقد وضعت كل التقاليد الشكلية للقصيدة العربية منذ ذلك العصر ، ولم يطرأ عليها في عصور الأدب وبيئاته المختلفة تغير جوهري من حيث الشكل والبنية .

وقد وقفنا عند النظام القبلي لننظر من خلاله إلى نظام القصيدة العربية وقد سبقنا إلى تطبيق هذه المحاولة هيلديتة زولوشر في محاولتها تفسير الظاهرة السائدة في بناء الجامع العربي (وهي توازي الظاهرة السائدة في بناء القصيدة العربية)

وقد جاءت بمجىء الإسلام حكومة مركزية فتغير نظام الحكم القديم .
ولكن نظام القصيدة لم يصبه أى تغير . وقد ظلت الظاهرة الفنية البنائية
للقصيدة العربية كما هى ، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية ، كما
كان طبيعياً أن تمثلت هذه الظواهر البنائية فى الجامع العربى

ولسنا ننكر أن المجتمع العربى أصابه تغير بعد مجىء الإسلام . ولسنا
ننكر كذلك أن هذا التغير كان له أثره فى الحياة الفنية . ولكنه لم يمس بنية
القصيدة وإن مس بعض تفصيلاتها . فالطبقة التى عرفت فى عصر الإسلام
أدخلت فى ميدان النقد مبدأ عاماً ، وهو أن يكون لكل مدوح صفات خاصة
بطبقته ، يراعها الشاعر ، وإلا سقط مدحه ، ولكن ذلك لم يؤثر فى الصورة
التقليدية للقصيدة .

وقد درسنا ظاهرة الطبقة الاجتماعية والطبقة الثقافية فى المجتمع العربى ،
وبينما كان لها من أثر فى المبادئ النقدية والفنية وعلى أساس هذه الطبقة
الاجتماعية بمظهرها فسرنا كذلك ظاهرة الثبات ، فى التقاليد الفنية رغم
اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية ولم ننكر أن يسود كل مجتمع عربى
طابع أو طابع مميزة ووقفة عند بعض المجتمعات بينت لنا كيف تعاونت
هذه المجتمعات على المحافظة على التقاليد القديمة ، كل مجتمع من الناحية التى
كانت تسير طابع الحياة فيه . وكانت المادة الجديدة التى استغللناها فى التفسير
هى تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التى كان لها صدها عند النقاد والشعراء
على السواء ، والتى تمثلت فى ميدان التجارة والصناعة كسجارة الرقيق والخيل ،
وكصناعة الفسج والثياب والنقود والعقود .

ثم كان لزاماً أن نقف فى الجزء الثانى من هذا الفصل وقفة أخرى عند
اللغة العربية ذاتها فالفن القولى أدواته اللغة . وربما كانت جماليات اللغة لها
دور كبير فى تشكيل ذوق متعلميها وأبنائها على حد السواء . وقد ناقشنا صلة اللغة
بالجنس ورأينا أنها لا تصور حقيقة ، ولكنها ترجع إلى الأسطورة . وقد
وقفنا على خصائص اللغة العربية فى بنية العبارة ، وصورنا رأى عبد القاهر

الجرجاني في الفرق بين الجملة السليمة نحوياً والجملة الجملية وقد رد ذلك الجبال إلى النظم كما هو معروف .

وقد كانت «وضعية» اللغة العربية تتحكم في الأدباء وتتخذ أساساً لنقد أدبهم . وقد وقفت هذه الوضعية حجرة عثرة في سبيل التعبير عن كل جديد ، وفي سبيل محاولة الخروج على التقاليد الفنية المتوارثة . وهذا ليس معناه أن في طبيعة العربية جموداً ؛ فهي من أكثر اللغات استعداداً لتقبل الأفكار وصياغتها ، ولكن «الوضعية» هي التي أظهرتها بهذا المظهر . والغريب أن هذه الوضعية لم تكن من تزمّت اللغويين كما نتصور ، فإنها ظهرت منذ وقت مبكر ، حين قال طرفة عبارة النقدية المشهورة (استنوق الجمل) - كما تقول الرواية . وقد انتبهنا إلى أن طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية ؛ فالألفاظ فيها كالأوعية ، وربما جعلت العرب كثيراً من الأمتعة في وعاء واحد . وهذه الطبيعة التركيبية تتمشى مع كل الانجهاات والظواهر الفنية التي تمثلت لنا في الفن القولي

وأخيراً نأتى المقارنة . وقد عقدنا الفصل الأول من هذا الباب للمقارنة بين مفهوم الشعر عند العرب كما عرفناه من قبل والمفهوم الحديث . ومازلنا قريبين من هذا الفصل . ويكفي هنا أن نسجل نتائجه .

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعاني وانضباطها بما لا يترك مجالاً للحدس والتخمين أو لاكثر من فهم واحد . والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والانساع الذي يفتح الباب لكثير من الاحتمالات .

(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة للعمل الفني كاملاً في جميع مراحلها وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية .

(جـ) والنظرة الحديثة توسد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما ، وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته ، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة .

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة بما هى عمل فنى متكامل ، فى الوقت الذى تقل فيه عناية النظرية القديمة بدراسة القصيدة

(هـ) ولعل من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين هو أن الشعر فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافاً شديداً عن جماليات الصناعة . ثم يأتى الفصل الثانى والآخر فى باب المقارنة ، وقد قارنا فيه بين مذهب الدفن للفن ، فى العصور الحديثة ، وبين الاتجاه الجمالى الصرف الذى سبق أن تمثل لنا فى بحث الأسس فى النقد العربى .

وقد بحثنا الأصل الفلسفى لهذا المذهب ، وأرجعناه إلى كانت والمدرسة الشكلية والمدرسة التطورية الانجليزية ، ومدرسة اسبنسر . ثم بحثنا مبادئ هذا المذهب وما يثير من سوء فهم ، وذلك من خلال دراسة برادلى القيمة له ، وهنا وقفنا لنواجه مشكلتنا القديمة المرجأة ، وهى مشكلة الشكل والمحتوى . وتتلخص الخطوط الأساسية لهذه النظرية فى :

- ١ — أن التجربة غاية فى ذاتها .
- ٢ — أن قيمتها الشعرية كامنة فيها . وهناك قيم أخرى ثانوية وإبستيميا شعرية .

٣ — أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية وبالنظر فى الأساس الجمالى للنقد العربى تمثلت لنا هذه الخطوط ، كما وجدنا مواضع سوء الفهم التى نبه إليها برادلى تظهر بعناية النقاد ، وإن كنا قد ميزنا أخيراً عند عبد القاهر الجرجانى الفهم الصادق لمذهب الفن للفن كما صوره برادلى من خلال فهمه . فهو لا يتحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل بمنزلة به .

وإلى هنا ينتهى بنا المطاف . ونحسب أننا بذلنا فى كتابة هذا البحث كل ما نستطيع ، وإمكاننا نحسب أيضاً أنه ما يزال فيه مجال لمكمل من يستطيع .

ثبت المراجع

(١) المراجع العربية :

١ - إبراهيم (الأستاذ طه أحمد) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ .

٢ - ابن الأثير (ضياء الدين الموصلى) : المثل السائر ، ط بولاق سنة ١٢٨٢هـ

٣ - ابن جعفر (قدامة) : جواهر الألفاظ ، ط الخانجي سنة ١٩٣٢

٤ - ابن جعفر (قدامة) : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨

٥ - ابن رشيق : العمدة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٧ .

٦ - ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ط ١ الخانجي

سنة ١٩٢٦

٧ - ابن سلام : طبقات الشعراء ط بريل بليدن سنة ١٩١٣ .

٨ - ابن سينا : رسالة في البلاغة والخطابة ، صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة .

٩ - ابن طباطبا عيار الشعر ، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية .

١٠ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ط ليدن سنة ١٩٠٢

١١ - ابن المعتز : البديع ، نشره كراتشكوفسكى ، لندن سنة ١٩٣٥ .

١٢ - ابن النديم : الفهرست ، ليبترج سنة ١٨٧٢

١٣ - أبو تمام : ديوان الحماسة ، المكتبة الأزهرية ، ط ٣ .

١٤ - اسحق (محمد عبد العزيز) الذوق الفنى عند لامون بيرك ، مجلة السكاتب المصرى ، أكتوبر سنة ١٩٤٧

١٥ - إسماعيل (عز الدين) : بين الشاعر والناقد ، مجلة الثقافة ، عدد ٧٢٨ .

١٦ - إسماعيل (عز الدين) : القبح والعمل الفنى ، مجلة الثقافة ، عدد ٦٢١ .

١٧ - إسماعيل (عز الدين) : النقد التفسيري للأدب ، مجلة الثقافة ، الأعداد

٧٠٠ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ .

- ١٨ - الأصفهاني (أبو الفرج) : الأغاني ، ط دار السكتب والسامى .
- ١٩ - الأصفهاني (الراغب) : محاضرات الأدباء ، ط الموياجى سنة ١٢٨٧ هـ .
- ٢٠ - الآمدى : الموازنة ، نشرها محمود توفيق ، ط ١ سنة ١٩٤٤ .
- ٢١ - أمين (الدكتور أحمد) : فخر الإسلام ، ط ٥ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥ .
- ٢٢ - أمين (الدكتور أحمد) : النقد الادبى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٢ .
- ٢٣ - الأهواى (الدكتور أحمد فواد) : تقدير الجمال ، مجلة السكتب المصرى يناير سنة ١٩٤٨ .
- ٢٤ - بدوى (الدكتور عبد الرحمن) : أرسطو — خلاصة الفكر الاوروبى ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ ، ١٩٤٤ .
- ٢٥ - بدوى (الدكتور عبد الرحمن) : فن الشعر لأرسطوطاليس ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ .
- ٢٦ - بكر (كارل هينزش) : تراث الاوائل فى الشرق والغرب ، ضمن دراسات لكبار المستشرقين نشرت بعنوان « التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية » ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ط ٢ مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦ .
- ٢٧ - البهيق (الدكتور نجيب) : تاريخ الشعر العربى ، ط دار السكتب سنة ١٩٥٠ .
- ٢٨ - التوحيدى (أبو حيان) : الإمتاع والمؤانسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٩ .
- ٢٩ - التوحيدى (أبو حيان) : المقابسات ، تحقيق السندوبى ، المكتبة التجارية سنة ١٩٣٩ .
- ٣٠ - الشعابى : أبو الطيب المتنبى ، وماله وما عليه ، ط ١ ، سنة ١٩١٥ .
- ٣١ - الشعابى : اليتيمة ، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٧ .
- ٣٢ - ثعلب : قواعد الشعر ، نشره شيبارىلى ، ط ليد سنة ١٨٩٠ .
- ٣٣ - الجاحظ : البيان والتبيين ، السندوبى ، القاهرة سنة ١٩٤٧ .
- ٣٤ - جاريت (ا. ف.) : فلسفة الجمال ، ترجمة عبد الحميد يونس وزمزمى يسى وعثمان نوية ، دار الفكر العربى .

- ٣٥ - الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، ط ٢ ، سنة ١٣٣١ هـ .
- ٣٦ - الجرجاني (القاضي) : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ط صبيح سنة ١٩٤٨
- ٣٧ - جويو (م) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٨
- ٣٨ - حسن (الدكتور زكي محمد) : فنون الإسلام ، مصر سنة ١٩٤٨ مكتبة النهضة المصرية .
- ٣٩ - حسن (الدكتور زكي محمد) : الفنون الإيرانية ، ط دار الكتب سنة ١٩٤٤ .
- ٤٠ - حسن (الاستاذ عبد الحميد) : الاصول الفنية للأدب ، مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٤٩
- ٤١ - حسين (الدكتور طه) : فصول في الأدب والنقد ، دار المعارف بمصر
- ٤٢ - حسين (الدكتور طه) : مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة ، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣ .
- ٤٣ - الحفاجي (ابن سنان) : مر الفصاحة .
- ٤٤ - خلف الله (الاستاذ محمد أحمد) : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧ .
- ٤٥ - الخولي (الاستاذ أمين) : فن القول ، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٧ .
- ٤٦ - الديب (بدر) : ماهية الفن والمعرفة السكامة فيه ؛ رأي لايتين سوريو - مجلة علم النفس ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، فبراير سنة ١٩٥٣ .
- ٤٧ - زالوشر (هيلديه) : البناء الاجتماعي والتعبير الفني مجلة السكاتب المصري ، إبريل سنة ١٩٤٨
- ٤٨ - زالوشر (هيلديه) : الفن البدوي ، مجلة السكاتب المصري ، مجلد ٦ عدد ٢١
- ٤٩ - الزوزني : شرح المعلقات السبع ، ط المليجي سنة ١٣١٩ هـ .
- ٥٠ - زيدان (جورجي) : تاريخ التمدن الإسلامي ، ط الهلال سنة ١٩٠٤
- ٥١ - سلامة (الدكتور إبراهيم) : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ط ٢ مكتبة الانجلو سنة ١٩٥٢ .

- ٥٣ - سوييف (مصطفى) : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - منشورات جماعة علم النفس التكامل ، دار المعارف سنة ١٩٥١ .
- ٥٣ - السيوطي : الإتيان في علوم القرآن ، الطبعة الثالثة .
- ٥٤ - الشايب (الاستاذ أحمد) : أصول النقد الأدبي ط ٣ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٠ .
- ٥٥ - الصولي : أخبار أبي تمام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٢٧ .
- ٥٦ - الضبي (المفضل) المفضليات ، ط الآباء اليسوعيين ، بيروت سنة ١٩٢٠ .
- ٥٧ - ضيف (الدكتور أحمد) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١ القاهرة سنة ١٩٢١ .
- ٥٨ - ضيف (الدكتور شوقي) التطور والتجديد في الشعر الأموي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ١ سنة ١٩٥٢ .
- ٥٩ - ضيف (شوقي) : النقد الأدبي في كتاب الأغاني ، رسالة الماجستير ، مخطوطة .
- ٦٠ - عازار (نسيب) نقد الشعر في الأدب العربي . دار المكشوف سنة ١٩٢٩ .
- ٦١ - عبد القادر (الاستاذ حامد) : علم النفس الأدبي ، لجنة البيان العربي سنة ١٩٤٩ .
- ٦٢ - العسكري (أبو هلال) : رسالة في التفضيل بين بلاغة العرب والعجم - نشرت ضمن مجموعة التحفة البهية ، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ .
- ٦٣ - العسكري (أبو هلال) : كتاب الصناعتين ، ط الآستانة سنة ١٣١٩ هـ .
- ٦٤ - العقاد (الاستاذ عباس محمود) : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ .
- ٦٥ - غريب (روز) : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي - دار العلم للملايين بيروت سنة ١٩٥٢ .
- ٦٦ - الغزالي : إحياء علوم الدين ، ط الحلبي سنة ١٢٤٦ هـ .
- ٦٧ - فارس (الدكتور بشر) : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٢ .
- ٩٨ - فندريس (ج) : اللغة ، ترجمة الدكتورين عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص - مكتبة الانجلو المصرية .

- ٦٩ - القفطى : إخبار للعلماء بأخبار الحسكاه ، ط الخانجي سنة ١٣٢٦ هـ .
 ٧٠ - القلداوى (الدكتور سهير) : فن الأدب - ١ - المحاكاة ، ط الحلبي سنة ١٩٥٣ .
- ٧١ - القيروانى (ابن شرف) : رسائل الانتقاد ، ضمن رسائل البلغاء ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٤٦ .
- ٧٢ - المازنى (الأستاذ إبراهيم عبدالقادر) : الشعر ؛ غاياته ووسائله ، ١٩١٥
 ٧٣ - المرزبانى : الموشح ، المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣ هـ .
 ٧٤ - المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، سنة ١٩٥١
- ٧٥ - مندور ، الدكتور محمد : النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية
 ٧٦ - النويرى : نهاية الأرب ، دار الكتب ١٩٢٣

(ب) المراجع الأوربيه

- 77) Abercrombi (Lascelles) A Plea for the Liberty of Interpreting; annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1930.
 78) Alwardt (W.) The Diwan of the Six Ancient Arabic Poets; Trübner & Co., 1870.
 79) Baldwin : Dictionary of Philosophy and Psychology 1910.
 80) Bartlett (E.M.) Types of Aesthetic Judgment ; George Allen and Unwin, London 1937.
 81) Basler (R.F.) Sex, Symbolism and Psychology in Literature ; Neu Branswick 1947.
 82) Bernard (Charles) Esthétique et Critique ; Edition Formes, Paris 1956.
 83) Bisson (Laurence) A Short History of French Literature ; Pelican Books 1943.
 84) Bosanquet (B.) : History of Aesthetic ; G. Allen & Unwin 1934.
 85) Burt (Cyril) How The Mind Works ; George Allen and Unwin, London, 3 rd impr., 2 nd ed., 1945.
 86) Butcher (S. H.) Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text; and a Translation of the Poetics; 4 th ed., Macmillan, 1932.
 87) Carrit (E. F.) An Introduction to Aesthetics ; Hutchinson's University Library, London.

- 88) Carritt (E. F.) Philosophies of Beauty ; Oxford University Press 1931.
- 89) Comas (Juan) : Racial Myths ; Unesco, Paris 1951.
- 90) Courthope (W. J.) Life in Poetry, Law in Taste ; Macmillan, New York 1901 .
- 91) Croce (B.) : Aesthetic ; 2 nd impr, 2 nd ed, Vision Press and Pater Owen 1955 .
- 92) Della Vida (Giorgio Levi) Preislamic Arabia (The Arab Herilage), ed. N. A. Faris.
- 93) Denniston (J. D.) Greek Literary Criticism; London and Toronto 1924.
- 94) Drew (E.) T.S. Eliot; The Design of his Poetry, London 1950.
- 95) Dunn (L.C.) Race and Biology, Unesco, Paris 19~1.
- 96) Edwards (A. Trystan) : The Things Which Are Seen : A Philosophy of Beauty, John Tiranti, London, 2 nd ed. 194~
- 97) Egger (E.) : Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs. 2 ième ed., Paris 1866.
- 98) Elkot (A.) Arab Gonception of Poetry as illustrated in Kitab Al - Muwázanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi : a Thesis Submitted for the Ph. D. Degree, May 1950.
- 99) Encyclopaedia of Religion and Ethics, 2 nd impr, 1925,
- 100) Encyclopedia Britannica.
- 101) Encyclopedia of Islam.
- 102) Ettinghausen (Richard) The Character of Islamic Art, (The Heritage of the Arab), ed N. A. Paris.
- 103) Fransworth (P.R.) : Psychology of Aesthetics; The Encyc. of Psych., Philosophical Librery, New York 1946.
- 104) Garrod (H.W.) Poetry and the Criticism of Life ; Oxford Univ. Press. 1931.
- 105) Greene (Th. M.) : The Arts and the Art of Cri-icism; Princeton University Press, 2 nd ed, 1937 .
- 106) (von) Grunbaum (Gustave E.) A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism : The University of Chicago Press 1950.
- 107) (von) Grunbaum (Gustave E.) : Growth and Structure of Arabic Poetry A.D. 500-1000 ; (The Arab Heritage), ed N. A. Faris.
- 108) Guidi, (Ign.) ; L'Arabie Antéislamique; B. Geuthner, Paris 1922.
- 109) Guyau (M.) : Les Problèmes de l'Esthétique Centemporaine, 9 ième ed, Lib. Felix Alcan, Paris 1913.
- 110) Heinemann (F.H.) : Essay on Foundations of Aestics; Actualités Scientifiques et Industrielles (840) Hermann, Paris 1939
- 111) Hitti (Phillip K.) America and the Arab Heritage; (The Arab Heritage), ed N. A. Faris.
- 121) Huart (Cl.) ; Littérature Arabe; Lib. Arméind Colin, Paris 1902.

- 113 Klinberg (Otto) : Race and Psychology Unesco, 2 nd impr, Paris 1951.
- 114) Knox (Israel) : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer; Columbia University Press 1936.
- 115) Markheim (S.F.) ; Climate and the Energy of Nations; Oxford University Press 1947.
- 116) Mercier (Roger) ; La Théorie des Climats des „Reflexions Critique,, à „L'Esprit des Lois,, Revue d'Histoire Litt, de la France, No 1, 1953.
- 117) Nicholson (Reynold A.) A Literary History of the Arabs; Adelphi Terrace, 3 rd impr., London 1923.
- 118) Parker (De Witt H.) : Aesthetics ; (Twentieth Century Philosophy.)
- 119) Pepper (S. C.) The Basis of Criticism in the Arts : Harvard University Press 1949 .
- 120) Flaton : Le Banquet, Ou de l'Amour Payat, Paris 1926.
- 121) Pope Essay on Criticism ; Macmillan, London 1950.
- 122) Read (H.) : Collected Essays in Literary Criticism ; 2 nd ed, Faber and Faber, London 1950.
- 123) Read (H.) ; Forms in Modern poetry; Vision press, London 1948.
- 124) Read (H.) ; The Meaning of Art 1st ed., Faber and Faber, London 1931.
- 125) Rey (A.) ; Léçons de Philosophie.
- 126) Saintsbury (George) ; A Hist. of Criticism ; William Blackwood and Sons, Edinburgh and London 4 th ed.
- 127) Schüking (Levin L.) The Sociology of Literay Taste ; Kegan Paul, London 1944. (trans. E. W. Dickes).
- 128) Semple (Ellen Churchill) ; Influences of Geographic Environment ; Londod, Constable and Company 1937.
- 129) Stauffer (D.A.) ; The Nature of Poetry; 1 st ed.. New York 1949
- 130) Troussel (J.) ; Nouveau Dictionnaire Encyclopédique.
- 131) Valentine (C.W.) : An Introduction to Experimental Psychology; University Tutorial Press, 2 nd ed., London 1936.
- 132) Vossler (Karl) ; The Spirit of Language in Civilization ; tr. Oscar Oeser, Kegan Paul, London 1936.
- 133) Wellek (René) & Warren (Austin) Theory of Literature, London 1 st published 1949.
- 134) Whalley (George) Poetic Process ; An Essay in Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1953.
- 135) Wilson (R. A.) ; The Miraculous Birth of Language ; Guild Books (213), 1941.
- 136) Woodworth (R.S.) Psychology; A Study of Mental Life, 18ed

فهرس تفصيلي

صفحة

١٤

افتتاح

الدافع إلى هذا البحث — دراسة النقد على أسس جمالية — تخطيط عام للبحث — المحاولات السابقة وقيمتها .

الباب الأول

نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد

١٤

الفصل الأول : الاستطيقا والجمال

النظرية الجمالية عند اليونان — نشأة علم الاستطيقا — بين الاستطيقا والمنطق — حول تعريف الاستطيقا — الفرق بين الاستطيقا والجمال — باوميغارتن — كانت وأتباعه — استطيقا وضعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر — تجربة فستر — الاستطيقا الحديثة ومشكلاتها — الاستطيقا والفن — الجمال في الطبيعة وفي الفن — التذوق الجمالي — الحلم الجمالي — الاستطيقا والنقد — ميدان البحث .

٣٤

الفصل الثاني : الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالي

الحكم بالجمال أو القبح على العمل الأدبي — الجمال عند اليونان — نظرية أفلاطون — ارتباط فلسفة الجمال عند اليونان بالميتافيزيقا — الجميل عند أفلاطون — الجمال الطبيعي وجمال الفن عنده — القبح عنده — نظرية الجمال في فلسفة العصور الوسطى — عصر النهضة يبعث التراث القديم — الفترة الأخيرة من النهضة — الاتجاه التجريبي والاتجاه العقلي — مفهوم الجمال عند كانت — مدرسة هربارت في القرن التاسع عشر — مدرسة لابس — المدرسة الألمانية المتأخرة — نظريات فردية في الجمال: أرسطو، بلوتارك، لسنج، شلر، هيغل، روزنكرانز، كروتشه

٦٣

الفصل الثالث : الأسس الجمالية للنقد

خلاصة الاتجاهات السابقة في فهم الجمال — تقدير جمال العمل الفني من

وجهة نظر الناقد - فیم یتمثل جمال الفن - نوعان من الجمال ونوعان من الحكم - الذاتية والموضوعية في الحكم الجمالی - مشكلة الذوق - الأساس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقی - أساس المنفعة - الأساس التعليمی - الأساس الأخلاقی - الأساس الاجتماعی - الأساس النفسي = الأساس الجمالی البحث ،

الباب الثاني

الأسس الجمالية في النقد العربي

١٢٨ **الفصل الاول:** النظرية الجمالية عند العرب وصدائها في النقد الأدبي - تصور الجاهلي للجمال - الشاعر الجاهلي وتمثله للجمال - أثر الإسلام في تصور العربي للجمال - تصور الجمال عند مفكری الإسلام - الغزالي وجمال الصورة - أبو حيان ومناشيء الجمال - الجمال الطبيعي والجمال الصناعي (في الفن) - ابن سينا واللذة التي لا تتضن غاية خيرة أو نافعة - التفاعل بين هؤلاء والمتفنيين - بينهم وبين النقاد - ابن طباطبا يأخذ نفس النزعة الحسية التي تمثلت عند الشعراء والمفكرين في فهم الجمال - ما النقد العربي ؟ المفهوم السائد للأدب - مظهره عند النقاد - نظرة النقاد الجمالية .

١٧١ **الفصل الثاني:** الأسس الجمالية في النقد العربي .
الصورة الأولى والصورة الثانية للغة - اللفظ والمعنى .

١ - الأسس الجمالية الذاتية (أ) أساس المنفعة والتعليم
(ب) الأساس الأخلاقی (ج) الأساس التاريخی (د) الأساس الاجتماعی (هـ) الأساس النفسي .

٢ - الأساس الجمالی الصرف: مفهوم الصنعة عند العرب وأثره في توجيه النقد الأدبي - النزعة الحسية العقلية - قضية اللفظ والمعنى عند النقاد - تصورهم لعملية الإبداع الفني - عناصر الجمال الموضوعية في العمل الأدبي (أ) الإيقاع وعناصره (ب) العلاقات . خلاصة .

الباب الثالث

التفسير

صفحة

٢٥٢

٢٦٢

تمهيد

الفصل الأول : المؤثرات العامة

١ - المؤثرات الطبيعية :

- (أ) البيئة الطبيعية الإنسان والبيئة - المناخ - نظرية المناخ كما فهمها نقاد العرب - ماذا يفسر المناخ والصحراء من ظواهر فنية عند العرب - الاتجاه الصوفي المقابل في تفسير هذه الظواهر .
- (ب) مشكلة الجنس : اختلاف العقليات - أسطورة الأجناس الراقية - نظرية الجينات تهدم نظرية الأجناس الراقية - الإنسان نتيجته ووائته وبيئته - أثر البيئة في العقلية - القول بالعبقرية - ماذا يفسر الجنس من ظواهر فنية عند العرب .

٢ - المؤثرات الخارجية

- تبادل المؤثرات بين الأمم - المؤثرات الخارجية في حياة العرب - المحدثون القائلون بهذه المؤثرات من الشرقيين والمستشرقين - المعارضون من الشرقيين والمستشرقين - رأى القسداى أنفسهم في المؤثرات الخارجية - مناقشة الآراء - رأينا

الفصل الثاني : المجتمع واللغة

١ - المجتمع :

- تقدمة : بين الفن والمجتمع - المجتمع العربي والفنان ، فن الأدب في المجتمعات المختلفة (١) المثل الأعلى الاخلاقى في المجتمع وأثره في المذهب الأدبى - ماذا يفسر من ظواهر فنية (٢) النظام القبلى في الحياة العربية - ماذا يفسر من ظواهر فنية (٣) الطبقة الاجتماعية والطبقية الفكرية بعد الإسلام - ماذا تفسر من ظواهر فنية (٤) موقف المجتمعات المختلفة من تلك الظواهر الفنية (٥) جوانب من الحياة اليومية لها أثرها في تحديد الموقف عند العرب (٦) عوامل اجتماعية أخرى تفسر ظاهرة الإيجاز والأوزان الشعرية .

٢ - اللغة

- (١) اللغة والجنس - اللغة والعقلية (٢) فلسفة اللغة وفلسفة الجمال -

الجرجاني وكروتشه وفندريس (٣) طبيعة اللغة العربية - وضعيتها
أساس من أسس النقد - ماذا تفسر من ظواهر فنية .

الباب الرابع

المقارنة

٣٤٦

الفصل الاول : مفهوم الشعر

(١) المفهوم المعاصر للشعر : تعريف الشعر - طبيعة الشعر - الفرق
بين الشعر والقصيدة - سبعة مبادئ تكون طبيعة الشعر والقصيدة
(١) اللغة . (٢) العمق . (٣) الأهمية . (٤) الحس .
(٥) التحقيد . (٦) الإيقاع . (٧) الشكل .
(ب) مفهوم الشعر عند العرب - مقارنة جماليات البيت لا القصيدة
(١) العرب يتحدثون عن الشعر لا القصيدة (٢) التجربة الشعرية
(٣) عمود الشعر في النقد العربي واعتباره للغة . (٤) بين التجربة
والمعنى (٥) الغاية من الشعر (٦) عمود الشعر والتصوير الحسي
(٧) التحقيد والغنائية . (٨) عمود الشعر والإيقاع . (٩) الشكل
والصورة التقليدية للقصيدة . (١٠) خلاصة الفروق .

٣٨٩

الفصل الثاني : الفن للفن

(١) النظرية في الفكر الأوربي الحديث؛ أصولها ومبادئها : مذهب الفن
للفن ، وموقفه من الواقعية - معنى الواقعية - صلة مذهب الفن للفن ،
بإستطيقا المدرسة الألمانية - أثر هذه المدرسة - هربارت في القرن التاسع
عشر يغذى المذهب هو ومدرسته - كوستين وهانزليك - حقيقة المذهب
كما يصوره برادلي - مشكلة المادة والصورة والموضوع - نقد المذهب .
(ب) الأساس الجمالي في النقد العربي ومذهب الفن للفن ، : ١٠١ لم
يقم المذهب على أساس فلسفي عند العرب . ٢٠ مشكلة الصورة
والمحتوى . ٣٠ الغاية من العمل الأدبي . ٤٠ الجرجاني يصور
لنا المذهب في صورته المعتدلة .

٤٠٦

خاتمة : تلخيص للنتائج

٤٢٢

ثبت المراجع